UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGÜÍSTICA

FRAGMENTOS EPISTOLARES DE UM DISCURSO AMOROSO:
ELEMENTOS PARA UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DO ESTATUTO DO GÊNERO *CARTA DE AMOR*

PAULO CÉSAR DE CARVALHO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Lingüística do Departamento de Lingüística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. José Luiz Fiorin

SÃO PAULO

2005

"*Dedicar* é um dos verbos que os lingüistas, depois de Austin, chamaram *performativos*, porque seu sentido confunde-se com o próprio ato de enunciá-los: *dedico* tem apenas o sentido do gesto afetivo com que ofereço o que produzi (minha obra) a alguém que amo ou admiro" (Roland Barthes, *O óbvio e o obtuso*, p. 164).

Para Marina, onde o meu amor, lagarta, mari-pousa: onde o sentimento, alado, ousa – deixa de ser conceito, para bater no peito, para ser perfeito, para ser (mais que um nome escrito na lousa).

Para meus pais, que me ensinaram a ler os primeiros ais, os primeiros sinais: onde meu barco transpôs o primeiro arco e encontrou seu primeiro cais.

Para Marco Antônio de Carvalho, irmão, amigo, cúmplice, que me dá muito mais do que valho.

Para meus irmãos, onde o plural de coração termina em "ãos".

Para meus sobrinhos – Anna Beatriz, Anna Laura, Mariana, Diego, Lucas e Gustavo – explosões de luz que inauguram um novo mundo, onde tudo é só ludo.

Para meu sogro e minha sogra, que me mostraram que do pior malogro pode nascer a melhor obra.

Para Dinda, lição de que a vida pode ser longa e linda.

Para José Luiz Fiorin, que me colocou numa aventura científica nos estudos da linguagem e me ensinou que a pesquisa não termina quando se escreve "fim".

Para Platão, meu preceptor, que confere um sentido maior à palavra "Educação", dignificando a função do professor.

Para Norma Discini, Diana Luz Pessoa de Barros, Beth Brait, Antonio Vicente Pietroforte e Luiz Tatit, pelo *impulso para a verdade* e pela *volúpia da ilusão*: na idade da razão, rima e solução.

SUMÁRIO

Agradecimentos 5

Resumo 8

Abstract 10

Introdução 14

0.1 Por que estudar cartas? 16

0.2 Um modo de interação à distância 19

0.3 A estrutura da dissertação 20

Capítulo 1 – Os gêneros de discurso e as cartas de amor 25

1.1 Dificuldades de definição da categoria *Gênero* 28

1.2 Gêneros, tipos de discurso e esferas de circulação 37

1.3 O gênero *carta* na perspectiva da semiótica francesa 52

1.3.1 Gênero e estilo: o *éthos* do enunciador epistolar 60

1.3.1 A carta: cena genérica e estrutura composicional 71

Capítulo 2 – Os percursos do amor 78

2.1 Os nomes do amor: o apego e a exclusividade 80

2.2 O grau zero do amor: a atração e a repulsão 105

2.3 Os modos de existência do sujeito amoroso: a plenitude e a vacuidade 114

2.4 O sujeito modal amoroso: o desejo e a aversão 129

2.5 O sujeito passional amoroso: a felicidade e a confiança, a infelicidade e a frustração 142

2.6 Temas e figuras do amor: o corpo presente e o corpo ausente 158

Capítulo 3 – Um triângulo amoroso: aí vai meu coração 172

3.1 A construção do *éthos* e as cenografias amorosas 174

3.2 O *corpus* de análise: o difícil acesso ao coração dos amantes 177

3.3 Tarsila do Amaral, Luís Martins e Anna Maria Martins: os vértices do triângulo 181

3.4 Dois lados do triângulo: duas mulheres, dois corações, dois *éthe* 188

Conclusão 243

Bibliografia 254

SUMÁRIO DE FIGURAS

1. P. 12: Reprodução de carta de Tarsila do Amaral. In: Martins, 2003, p. 71.
2. P. 13: Reprodução de carta de Ana Maria Martins. In: Martins, 2003, p. 200.
3. P. 24: “Saudade”. Almeida Júnior. In: Araújo, 2000, p. 12.
4. P. 77: “Namorados”. Milton Dacosta. In: Menezes, 2001, p. 105.
5. P. 169: “Auto-retrato”. Tarsila do Amaral. In: Canton, 2004, p. 27.
6. P. 170: “Retrato de Luís Martins”. Tarsila do Amaral. In: Martins, 2003, p. 18.
7. P. 171: Foto de Anna Maria Martins. In: Martins, 2003, p. 103.

AGRADECIMENTOS

A Caterina Koltai, porque é preciso ouvir a força do desejo, porque “a existência precede a essência”, porque “sou o que faço do que fizeram de mim”.

A tia Andréia, que me ensinou a juntar as letras A, M, O e R para escrever pela primeira vez a palavra “amor”.

A tia Selma, que me despertou o interesse pelo estudo da Gramática.

A tia Maria Inês Medeiros Mussi, que me pôs o giz na mão e me ensinou a escrever na lousa a palavra “professor”.

A Francisco Platão Savioli, pelas inestimáveis contribuições para a renovação do ensino da Língua Portuguesa.

A José Arbex Jr., Demétrio Magnolli, Ivan Teixeira, Julinho Diniz e, sobretudo, Eduardo Valadares, que me estimularam a transpor os pórticos da Academia.

A Eduardo Calbucci, que ajudou a iluminar, com o brilho de sua argúcia, os pontos sem luz no percurso de nossos estudos.

A Luciana Migliaccio, Oriana Fulanetti, Mariana Trotta, Mariana Barros, Camila, Eduardo Lopes, Renato Gomes, Odair Moreira da Silva, Álvaro Careta, Artur Vasconcelos Araújo, Francisco Merçon e Wallace, pela interlocução semiótica.

A Wilson Liberato, pela prosa gostosa, pelo apoio, pelo *abstract*.

A Mitiko, Makoto, dona Lúcia e seu Júlio, porque “Deus está nas miudezas”.

A Bebel Jordão, pintura que fugiu da tela, por não aceitar os limites da moldura.

A Clenir Bellezi, porque vai haver um dia em que tudo seja poesia.

A Lu & Wella, um casal, uma canção de amor.

A Lucília & Kika, uma parceria, uma poesia de amor.

A Thyene & Paulão, porque o amor é colorido.

A Aninha & Marcão, pela eterna busca do andrógino perfeito.

A Taninha & Dudu, pela arte do encontro.

A Marcela & Alê, porque amor rima com bom humor.

A Marília & Dudu, porque o amor é o direito pelo avesso.

A Heidi & Cleiton, palavra e imagem em amorosa simbiose.

A Kalinka & Iuri, pelos ventos de amor que sopram do Mamanguá.

A Maíra e Daniel, porque o amor tem raízes profundas.

A Débora e Duíque, porque o amor é outra história.

A Daniela Wagner, porque o amor muda de nome, mas não some.

A Marcelo Ribeiro, "meu psiquiatra preferido", por conhecer a língua dos loucos, das crianças e dos enamorados.

A Nathanael Ribeiro (*in memoriam*), por me mostrar a "canção cinzenta onde o Indeciso se junta ao Preciso", em profunda e secreta unidade.

A Renan Garcia Miranda, por trazer a memória da "Escola de Atenas".

A Paulo Bearzoti Filho, pelo estímulo aos meus estudos lingüísticos.

A Odilon Soares (nosso) Leme, exemplo de que certos homens são muito maiores do que os títulos que envergam.

A Cely Arena, por seus olhos de lince, "tiro nas lebres de vidro do invisível".

A Patrícia Senne dos Santos, por fazer do saber uma festa.

A José de Paula Ramos Jr., gigante de olhos de Argos, que sabe usar o muiraquitã para ver a estrela da manhã.

A Ernesto Binder, professor, coordenador e amigo exemplar, por acreditar em nosso trabalho, restabelecendo o ideal da "meritocracia".

A Cássio Chamy, pela leveza ao levar a vida.

A Cássio Schubsky, que também sofre desta doença de ver a linguagem por todos os lados.

A Ana Dalva (*in memoriam*), Gisele Scavasin, Andréa Albuquerque, Marcel Reginato, Marcos Batistela, Cláudio Martins, Djalma, Inês e Georges, pelos sonhos que sonhamos juntos.

A Mauro Puerro, Arnaldão e Mello, pela paixão segundo a revolução.

A Sorocaba, por ouvir as diversas vozes do concerto polifônico do discurso científico.

A Paraná, poeta do comportamento, pela delicadeza com que conjuga arte, ciência e educação.

A Angélica Arbex, Marta Negreiros, Elaine Senise, Rose Fornazari, Renato Freire, Nelson Bacic Olic, Eduardo Soveral e Lorenzo Fiaccadori, que viram, no ainda aprendiz, um possível mestre.

A Omar Jubran, porque o nosso cancioneiro é um derramamento de lágrimas.

A Nélson de Castro, porque as enciclopédias também freqüentam os bares da vida.

A Plínio Martins Filho, Plínio Coelho e Sérgio Cohn, pela crença na biblioteca de Borges, pela presença no mundo dos livros.

A Antonio Medina Rodrigues e Dácio Antônio de Castro, por nosso amor comum pelas nove musas.

A Custódio Porto, por nossas afinidades eletivas.

A Ricardo Valadares, por encarnar o “amor/humor” oswaldiano.

A Marcela e Lúcia, que tornaram mais leves as minhas tardes na USP.

Aos meus amigos da Livraria Cortez – César, Vítor, Marcel, Marcílio, Samuel, Ednílson e Roberto (Pagu) –, pelo acesso a grande parte da bibliografia desta pesquisa.

Aos meus amigos do Anglo de São Paulo, sobretudo Maria Ilda, Wagner, Mário Higa, Aníbal, Maurício, Paulo Martins, Paganin, Paulinho, Paulo, Luciano, Priscila, Marcílio, Dan, Axé, Augusto, Moraes, Cardy, Carrilho, Álvaro, Caldini, Mark, Matias, Robby, Renato, Rosso, Alê, Ronaldinho, Álvaro, César, Play, Kátia, Giovani, Harley, Celsinho, Gustavo, Ponce, Jucenir, Jonas, Arruda, Stávale, Nicolau, Alberto e Pelé, por nossa “memória compartilhada”.

Aos meus amigos do Anglo de São José dos Campos, principalmente Elzira, Ana Maria, Fidefico, Saulo, Oscar e Spani.

Aos meus amigos do CPC, sobretudo Maria Célia Macuco, Antônio Carlos Marcato e Marcos Pagan, que acolheram com ternura o retorno do filho pródigo à família do Direito.

Aos meus professores de Francês, Gabriela e Luís Antônio, que me auxiliaram a superar as barreiras da língua na leitura da teoria semiótica.

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo central analisar o processo de construção do sentido nas cartas de amor, tomando como referência principalmente os modelos propostos pela Semiótica de linha francesa, a fim de compreender o que faz uma carta de amor ser uma carta de amor, independentemente da data, do local e da assinatura: sob a variedade do domínio do acontecimento, interessam, sobretudo, as coerções acrônicas da estrutura.

Nesse percurso analítico, será discutido primeiramente o problema da definição do estatuto do gênero, estabelecendo-se uma distinção entre as categorias "gênero de discurso", "tipo textual" e "esferas de circulação". Para a apreensão do gênero, serão consideradas as categorias "estrutura composicional", "temática" e "estilo". Esses elementos serão convocados para trabalhar a idéia de que a carta é um gênero por oposição a outros, e que a carta de amor é uma espécie do gênero epistolar, por oposição a outras espécies, como o subgênero "carta comercial". No confronto dos subgêneros, serão destacadas as marcas de semelhança, que os colocam na mesma classe de textos, e as marcas de diferença, que lhes conferem particularidade. Para tanto, falar-se-á no conjunto de qualificações exigidas ao enunciador na esfera de cada gênero: essas coerções serão denominadas de "estilo do gênero", por oposição ao "estilo da cenografia", em que o *éthos* é construído na cena de enunciação particular. A respeito disso, o trabalho mostrará que o maior grau de padronização de um gênero implica menor espaço reservado ao "estilo da cenografia". Nos gêneros menos estereotipados, em contrapartida, o *éthos* da cenografia se hipertrofia.

Após a abordagem do estatuto do gênero e da análise dos subgêneros "carta comercial" e "carta de amor", será proposto um modelo de abordagem do sujeito amoroso, a partir do exame de cartas de amor de diferentes autores, épocas e lugares, contemplando-se todos os níveis do percurso gerativo de sentido. Esse modelo apontará uma tipologia básica do subgênero de acordo com quatro percursos do sujeito na narrativa amorosa: carta de estabelecimento do elo existencial (o sujeito deseja estabelecer a conjunção com o objeto), carta de manutenção do elo existencial (o sujeito quer manter a conjunção com o objeto), carta de ruptura do elo existencial (o sujeito deseja estar em disjunção com o

objeto) e carta de restabelecimento do elo existencial (o sujeito quer retomar a conjunção com o objeto).

Por fim, uma vez definida a “carta”, em geral, e a “carta de amor”, em particular, serão analisadas as cartas de Tarsila do Amaral e de Anna Maria Martins para Luís Martins, na configuração de um “triângulo amoroso”. O objetivo é mostrar que se constroem distintos *éthe* em cada cenografia amorosa. Apesar de, utilizando a mesma forma de comunicação, apresentarem o mesmo “estilo do gênero”, o “estilo da cenografia” não é o mesmo: nas cartas que escrevem, Tarsila e Anna Maria revelam diferentes simulacros, veiculam imagens opostas.

ABSTRACT

This dissertation aims at analyzing the process of constructing the meaning in love letters, taking as reference mainly the models suggested by the French semiotics, in order to understand what makes a love letter be a love letter, independently of date, place and signature. Under the variety of the event sphere, matter, above all, the achronic coercions of structure.

In this analytical course, it will be firstly discussed the definition problem of the genre statute, establishing a distinction among the following categories: “discourse genres”, “discourse types” and “circulation spheres”. For the understanding of genre, the categories of compositional structure, “thematic” and “style” will be considered. These elements will be grouped to work upon the idea that the letter is a genre is opposition to other types, as the sub genre “commercial letter”. In the confrontation with the sub genres, the marks of difference will be outlined, which concedes particularity to them. For this purpose, it will be discussed the set of qualifications required from the utterer in the sphere of each genre: such coercions will be named “genre styles”, in opposition to “style of scenery”, in which the *éthos* is built in the scene of private utterance. In that respect, the dissertation will show that the highest degree of standardization of a genre implies in less space reserved for the “style of scenery”. In less stereotyped genres, on the contrary, the *éthos* of scenery suffers hypertrophy.

After discussing the genre statute and the analysis of “commercial letter” and “love letter” sub genres, it will be proposed a model of approach about the lover subject, from the analysis of love letters from different authors, periods and places, by contemplating all levels of the generative course of meaning. Such model will determine a basic typology of the sub genre, according to four courses of the subject in love narrative: letter of establishing the existential link (the subject wants to establish a connection with the object), letter of maintenance of the existential link (the subject wants to establish a connection with the object), letter of rupture of the existential link (the subject wishes to be in disconnection with the object), and letter of re-establishment of the existential link (the subject wants to recover the connection with the object).

Finally, once defined the “letter” in general, and the “love letter” in particular, the letters of Tarsila do Amaral and of Anna Maria Martins to Luís Martins, in the configuration of a “triangle of love” will be analyzed. The aim is to show that distinct *éthe* are formed in each love scenery. In spite of showing the same “genre style”, by using the same form of communication, the “scenery style” is not the same. In the letters they write, Tarsila and Anna Maria reveal different simulacra, carrying opposite images.

IMAGEM:

- **Fac-símile de carta de Tarsila: “Aí vai meu coração”, p. 71.**

IMAGEM:

- **Fac-símile de carta de Anna Maria: “Aí vai meu coração”, p. 200.**

INTRODUÇÃO

O prazer voyerístico do amador de cartas parece achar-se ameaçado: este amador pode ser uma espécie em extinção, juntamente com seu objeto (Galvão, 1998, p. 160).

O casamento das telecomunicações com a informática parece estar tornando a carta escrita à mão uma forma de comunicação inadequada às necessidades impostas pelos novos tempos (...). *Para os interessados em cartas pessoais, existe um outro problema: o acesso a elas no mercado editorial. É suposta a existência de um acervo de cartas tão volumoso quanto rico em arquivos pessoais, que estão sob a guarda de particulares ou de instituições públicas* (...). *É preciso considerar que as editoras são apenas a ponta final do circuito de acesso a cartas pessoais. Na base está o procedimento de preservação do material por remetentes, destinatários ou terceiros* (...) *limitando a preservação da correspondência antes mesmo que o colecionador possa intervir* (Lemos, 2004, p. 9-10).

0.1 – Por que estudar cartas?

> *Odeio cartas. Mas não só por isso. Odeio escrever cartas. Mas não só por isso. Odeio receber cartas. Mas não só por isso. Às cartas começo por preferir o telégrafo. Mais rápido, mais conciso, permitindo até criar novos códigos de escrita: primeiro o Morse e depois uma estrutura sintática provocada pela necessidade econômica de poupar palavras. Nos telegramas pouco há de ficcional, mas, sim, há muito da função poética* (...)*, na contenção vocabular, na forte substantivação. Ao telégrafo e ao telex prefiro o telefone. Ao telefone prefiro o fax, que embora recupere um pouco da escritura tradicional das cartas, o faz de um modo muito mais livre, aliando à rapidez de poucos segundos a possibilidade de transmissão caligráfica e de desenhos* (...)*. Ao fax prefiro o e-mail e a Internet como fonte de dados e informação, com a possibilidade do diálogo em praticamente tempo real, embora a Internet se abra para um falso dialogismo, conduzindo a uma nova forma de isolamento e solidão autocompulsiva. Por isso, à Internet prefiro sem sombra de dúvida* (...) *ir. Ir! Ir! – Ir eu próprio, deslocar-me em pessoa, viajar, ser meu próprio mensageiro, partir, em poucas horas chegar, tudo numa vertigem de transferência comunicativa! Por isso, a todos os meios de comunicação vigentes eu preferirei seguramente o teletransporte: instantâneo, seguro, sem fadiga, confortável! E ao teletransporte já sei que preferirei, por razões óbvias, a multipresença simultânea, uma espécie de clonagem desmaterial que permitirá aos seres humanos estar em muitos lugares ao mesmo tempo, representando várias e diferentes vivências e, no entanto, podendo sempre regressar ao lugar e tempo de origem. Tudo se passando portanto num mesmo omnipresente presente!* (E.M. de Melo e Castro. In: Galvão e Gotlib, 2000, p. 16).

Esse fragmento de uma "carta-ensaio" do escritor Melo e Castro é providencial como intróito desta dissertação, uma vez que destaca elementos que ajudam a refletir sobre as motivações que levaram à escolha do gênero epistolar – que tem sua razão de ser exatamente na disjunção pragmática entre os interlocutores – como objeto de pesquisa.

A forma verbal "odeio", por exemplo, marca já no título do texto, *Odeio cartas*, uma dada relação entre o sujeito e o objeto: o enunciador revela aversão pela carta, considerando-a objeto indesejável. Neste trabalho, em contrapartida, a relação entre o sujeito e o objeto é modalizada pelo "querer": a carta é um objeto desejável para o sujeito pesquisador, atraindo-o como forma particular de interação verbal.

A figura do pesquisador, assim, começa a se delinear por meio de contornos passionais: trata-se de um *ser* que "ama cartas"[1], definindo-se por oposição aos que a odeiam. Entre os dois papéis temáticos, todavia, há um elemento comum: a relação intensa com o objeto, que "faz-ser" o sujeito amante e o inimigo das cartas. Na condição de amante

[1] O pesquisador é amante das cartas no nível da *meta-língua*, não da *língua-objeto* (caso em que o actante desempenharia o papel de *remetente*): trata-se de falar *sobre* a carta, e não de falar *por meio* dela.

das cartas, o papel temático do pesquisador se adensa semanticamente, e o ator da enunciação adquire uma corporalidade, revelando por suas afinidades com o objeto um "modo de presença no mundo".

Como diz Melo e Castro, "odeio é uma palavra forte, eu sei. Mas igualmente forte seria dizer: eu amo cartas... sem que isso causasse qualquer constrangimento..." (In: Galvão e Gotlib, 2000, p. 14). Ao dizer "eu amo cartas", o enunciador desta introdução pode causar constrangimento no leitor do gênero acadêmico "dissertação de mestrado", abalando seu "horizonte de espera"[2]. Acredita-se, contudo, que a introdução permite uma cenografia marcada por uma maior densidade patêmica, pela produção de efeitos de sentido de subjetividade, afirmando os valores idioletais.

Revelando os "andaimes da construção", o pesquisador enuncia a cisão que o constitui. Entre a dúvida e a certeza, entre o querer e o dever, está dividido entre dois percursos narrativos: desempenha num o papel de enunciador do "discurso da pesquisa"; noutro, o papel de enunciador do "discurso da descoberta". No primeiro caso, o sujeito enunciador aponta os percursos de aquisição de um "saber-fazer"; no segundo, realiza a doação do saber construído ("fazer-saber"). O "discurso da pesquisa" prepara a competência, no nível epistemológico; o "discurso da descoberta" realiza a perfórmance, no nível operacional. Trata-se de duas etapas necessárias de um mesmo percurso lógico[3], orientado em direção à busca científica da certeza (narrativa que passa necessariamente pela dúvida, na transformação de estado cognitivo do não-saber em saber). A introdução, nessa perspectiva, é uma espécie de "ante-sala" do "discurso da descoberta": como espaço de transição[4], permite visualizar também o "discurso da pesquisa".

O pesquisador, assim, movido pelo querer, persegue o valor "raro", investido no objeto de pesquisa "carta": "o prazer voyeurístico do amador de cartas parece achar-se ameaçado: este amador pode ser uma espécie em extinção, juntamente com seu objeto" (Galvão, 1998, p. 160). Isso justifica o fato de não se sentir atraído por gêneros mais

[2] O gênero define um *modelo de escrita* para o *remetente* e um *horizonte de espera* para o destinatário (Todorov, 1981, p. 52).

[3] Como ensina Greimas, o *discurso da descoberta* articula-se, do ponto de vista sintagmático, ao da pesquisa, apesar de se oporem do ponto de vista paradigmático (In: Greimas e Landowski, 1986, p. 66).

[4] Acolhendo a metáfora espacial inspirada em Floch, na análise da *Maison Braunschweig*, do arquiteto George Baines, os "espaços de transição" asseguram uma continuidade entre o espaço de partida e o de chegada: a "introdução" da dissertação, assim, é um espaço de transição entre o "discurso da pesquisa" (espécie de "espaço privado") e o "discurso da descoberta" (espécie de "espaço público") (Pietroforte, 2004, p. 136).

"modernos" e corriqueiros, como a conversação telefônica ou o e-mail – investidos do valor "comum", disfórico na axiologia do pesquisador –, mas de manifestar o gosto (Fiorin. In: Fiorin e Landowski, 1997, p. 19) por um gênero considerado obsoleto como entidade sócio-discursiva, no contexto das novas tecnologias. O gosto, nesse caso, seria, na perspectiva de alguns, um prazer quase arqueológico.

O que faz da carta um objeto desejável aqui é exatamente o que leva os que a odeiam a condená-la, em nome das virtudes dos novos gêneros de comunicação à distância: a carta deixa mais evidente a disjunção pragmática, impossibilitando a partilha do tempo e do espaço entre os participantes da cena comunicativa. Isso a torna interessante como forma de interação, particularmente no caso do gênero "cartas de amor", em que a distância é sentida afetivamente, obrigando o enunciador a convocar recursos de ordem não-tecnológica (diferentes dos recursos tecnológicos utilizados nos meios virtuais[5]), para construir uma cenografia que o presentifique ao outro, presentificando-o a si.

Melo e Castro diz que o amor epistolar nunca foi o seu modo de amar. A carta de amor interessa exatamente como um modo de amar à distância, fazendo ser presente o ausente[6]. Esta dissertação é um modo de amar as cartas de amor.

[5] A construção desses objetos semióticos atua como *programa de uso* cujo *programa de base* tem por função outra forma de interação.
[6] Em termos semióticos, a construção do objeto *carta* nos interessa como *programa de uso*, que dota o sujeito de competência para a *perfórmance*, realizando a conjunção à distância (*programa de base*).

0.2 – Um modo de interação à distância

Estimo que este mal traçado samba
no estilo rude da intimidade
vá te encontrar gozando saúde
na mais completa felicidade.

(junto dos teus, confio em Deus.)

Em vão te procurei
notícias tuas não encontrei
eu hoje sinto saudades
daqueles dez mil réis que te emprestei.

(...) *Sem mais para acabar*
um grande abraço queira aceitar
de alguém que está com fome
atrás de algum convite pra jantar.

Espero que notes bem
Estou agora sem um vintém
Podendo, manda-me algum.
Rio, 7 de setembro de 31.

(Responde que eu pago o selo)
(Noel Rosa. In: Galvão e Gotlib, 2000, p. 360).

Como se disse, a carta constitui um tipo específico de interação, um processo de comunicação com suas particularidades. É diferente, por exemplo, do telegrama, do telefonema, do fax, do e-mail, da conversação face a face. No telegrama, a característica é a comunicação contida, econômica, feita de poucas palavras, em que não há espaço para informações supérfluas – trata-se da comunicação do essencial, que exclui o detalhe. No telefonema, a presença do outro se dá pela "voz", que produz um efeito de aproximação. A "voz" é a presença metonímica do outro: apesar de não ser uma interação face a face, ela aqui se dá em tempo real, com a presença "física" da voz do outro, o que não ocorre na comunicação via telegrama.

O fax e o e-mail parecem se assemelhar mais à carta: o fax permite a reprodução da caligrafia, o e-mail parece uma carta escrita à máquina. A diferença básica é quanto à questão do tempo: o e-mail e o fax são formas de comunicação mais próximas do tempo "real" da interação, diferentemente da carta, em que há um significativo hiato entre o tempo

de escrita, o de envio, o de recebimento e o de leitura (espera que provoca certos efeitos patêmicos). Na carta, também, não há a presença física dos interlocutores, como ocorre na conversação face a face. Por isso, diz-se que a interação na escrita se dá em ausência (conjunção à distância); na conversação face a face, em presença.

Tais questões são importantes para avaliar a chamada "situação do discurso", isto é, o conjunto de circunstâncias no meio das quais se dá um ato de comunicação. Assim, há muitos fatores que importam na abordagem da interação verbal, como o espaço físico e social em que ela ocorre, a imagem que cada interlocutor tem de si e do outro, os temas abordados, as figuras que os recobrem, o meio utilizado (telefone, fax, carta...), etc. Enfim, em cada gênero do discurso desenham-se papéis específicos, temas e figuras determinados. Em cada gênero, as categorias de pessoa, tempo e espaço – a dêixis discursiva – realizam-se de distintas maneiras. Interessa examinar como isso se processa na comunicação epistolar, particularmente nas cartas de amor.

0.3 – A estrutura da dissertação

> *Escrever cartas é um pequeno ofício "literário" no sentido mais restrito e convencional desse termo, pois ao escrever uma carta não se pode fugir a um código que modela e altera o que tão simplesmente queremos e gostaríamos de dizer* (Galvão e Gotlib, 2000, p. 15)

Esta dissertação pretende, sobretudo no capítulo 1, trazer algumas contribuições para uma reflexão semiótica sobre a problemática do estatuto do gênero. Parte do pressuposto, assim, de que as análises semióticas investigam objetos pertencentes a distintos gêneros, como receitas culinárias, textos mitológicos, leis, propagandas, editoriais de jornal[7], mas parecem considerar a categoria como *dado*, sem refletir especificamente sobre ela. Isso significa que não se preocupam em responder o que é gênero de discurso e quais são os elementos que permitem reconhecê-lo.

Para tratar do problema, toma-se como objeto de análise o gênero epistolar. Este, por sua vez, é constituído de uma infinidade de subgêneros: os manuais de epistolografia

[7] O exame de gêneros diversos atesta a aplicabilidade irrestrita do simulacro metodológico proposto pela semiótica francesa.

mostram espécies de cartas tão diversas como a carta comercial, a carta administrativa, a carta oficial, a carta de amor, a carta aberta, a carta precatória, a carta de presidiário, de suicida, etc. Pela denominação de cada subgênero, nota-se a adoção de critérios distintos de classificação: a carta comercial e a carta administrativa, por exemplo, parecem considerar o critério da atividade social em que se dá a comunicação verbal (conforme indicam os adjetivos "comercial" e "administrativa"); a carta de amor, por outro lado, parece contemplar o conteúdo temático veiculado (expresso pela locução adjetiva "de amor"); a carta aberta é denominada dessa maneira em razão do destinatário ("aberta" ao público em geral); a carta de presidiário é assim nomeada em função da identidade social do remetente (a especificação pela locução adjetiva o evidencia); e assim por diante.

Isso justifica a preocupação do capítulo 1: é necessário, antes de proceder ao exame dos textos particulares, esclarecer o que é gênero e quais são os critérios para o seu reconhecimento, a fim de propor uma perspectiva de tratamento das diversas formas de interação epistolar, em geral, e das cartas de amor, em particular.

A carta, como forma específica de comunicação, manifesta dada práxis enunciativa, dado ritual discursivo que a caracteriza como gênero. Neste capítulo interessa examinar as leis de funcionamento desse fazer comunicativo, as características que permitem o reconhecimento do gênero. Acolhe-se, para tanto, o conceito de "endogênese" de Lessing, buscando regularidades, recorrências que configuram um "modo de ser" genérico: "a presença ou a ausência de um elemento no texto é determinada pelas leis da arte que se pratica" (Todorov, 1981, p. 32). Assim, ao tratar da carta, é importante esclarecer como é que a interação se estabelece nesse meio, isto é, como se organiza discursivamente essa atividade comunicativa, quais são as recorrências que caracterizam esse "modo de dizer".

O capítulo 1, portanto, investigará o problema do gênero, partindo da idéia de que a carta é um gênero por oposição a outros, e que a carta de amor é uma espécie do gênero epistolar, por oposição a outras espécies, como o subgênero "carta comercial"[8]. De início, serão apresentados alguns percalços no caminho do pesquisador, dificultando a apreensão da categoria: o caráter dinâmico dos gêneros, que sofrem mudanças ao longo da história,

[8] O confronto entre as duas espécies de carta se explica pelo fato de que o sentido é fruto da relação. Trata-se, portanto, de duas práxis enunciativas distintas: cada configuração caracteriza uma espécie do gênero carta com traços distintivos.

perdendo características e adquirindo novos traços; o caráter heterogêneo dos gêneros, que aparecem não raro combinados, não em estado "puro"; as distintas correntes teóricas que tratam do problema, com diferentes propostas de aproximação do objeto, não raro conflitantes. Outra dificuldade apontada advém da confusão muitas vezes feita entre gênero, tipos de discurso e esferas de circulação: será estabelecida uma distinção entre tais categorias. Para o reconhecimento do gênero, por fim, serão deslindadas três categorias: a estrutura composicional, a temática e o estilo. Examinar-se-ão, mais de perto, as categorias "estrutura composicional" e "estilo" das cartas em geral e das cartas de amor em particular.

Considerando a carta como "hiperônimo" e a carta de amor como "hipônimo", no capítulo 2 pretende-se proceder a uma abordagem hiponímica, contemplando todos os níveis do percurso gerativo de sentido das cartas de amor, desde o nível tensivo até o discursivo, segundo o modelo desenvolvido por Greimas. Entende-se, como sugere a lexia "carta de amor", que dois níveis narrativos se sobrepõem na caracterização desse modo de ser genérico: como *carta*, realiza-se no nível narrativo da escrita; como *de amor*, no nível narrativo da vida. Este capítulo investigará quatro movimentos básicos da narrativa epistolar amorosa: o estabelecimento, a manutenção, a ruptura e o restabelecimento do elo existencial entre os sujeitos amorosos. Dessa forma, visa ele a explicar a temática da carta de amor.

O *corpus* de análise dos capítulos 1 e 2 é formado de modo bastante heterogêneo, com exemplares representativos de distintos lugares e momentos históricos. Quanto às ancoragens espaciais, há correspondentes no México (cartas de Frida Kahlo a Diego Rivera), na França (cartas de Napoleão a Josefina), na Inglaterra (cartas de John Keats a Fanny Brawne) e no Brasil (cartas de Nelson Rodrigues a Elza), por exemplo. Quanto às ancoragens temporais, há cartas do século XVII (Mariana Alcoforado ao conde Noel de Chamilly), do século XVIII (Napoleão a Josefina), do século XIX (Alfred de Musset a George Sand), do século XX (Milton Dacosta a Maria Leontina). Quanto à actorialização, os atores que representam o papel de "remetentes" e "destinatários" representam também na narrativa social os mais diversos papéis: estão presentes imperadores (Napoleão), dramaturgos (Nelson Rodrigues), poetas (Byron), pintores (Milton Dacosta), religiosos (Mariana Alcoforado), etc.

No capítulo 3, uma vez definida a “carta”, em geral, e a “carta de amor”, em particular, serão examinadas as cartas de Tarsila do Amaral e de Anna Maria Martins para Luís Martins, na configuração de um “triângulo amoroso”: Tarsila era quase 21 anos mais velha do que Luís Martins, que se interessaria por Anna Maria, uma prima de Tarsila, 17 anos mais nova do que ele, no contexto da São Paulo dos anos 50 (as cartas revelam o moralismo e os preconceitos então reinantes). Se nos outros capítulos o *corpus* é bem amplo, aqui é bem restrito: não interessam mais apenas as características gerais do discurso amoroso, mas maneiras particulares de manifestação do sujeito amoroso. O objetivo deste capítulo é mostrar que se constroem distintos *éthe* em cada cenografia amorosa: nas cartas que escrevem, Tarsila e Anna Maria, assim, revelam diferentes simulacros, veiculam imagens opostas.

IMAGEM:

- **Tela “Saudade”, de Almeida Júnior: “Almeida Júnior, um artista revisitado”, p. 12**

CAPÍTULO 1

OS GÊNEROS DE DISCURSO E AS CARTAS DE AMOR

Uma carta de amor é um papel que liga duas solidões. A mulher está só. Se há outra pessoa na casa, ela a deixou. Bem pode ser que as coisas que estão nela escritas não sejam nenhum segredo, que possam ser contadas a todos. Mas, para que a carta seja de amor, ela tem de ser lida em solidão. Como se o amante estivesse dizendo: ‘ Escrevo para que você fique sozinha...’. É este ato de leitura solitária que estabelece a cumplicidade. Pois foi da solidão que a carta nasceu. A carta de amor é o objeto que o amante faz para tornar suportável seu abandono.

Olho para o céu. Vejo a Alfa Centauro. Os astrônomos me dizem que a estrela que agora vejo é a estrela que foi, há dois anos. Pois foi este o tempo que a luz levou para chegar até os meus olhos. O que eu vejo é o que não mais existe. E será inútil que eu me pergunte: ‘Como será ela agora? Existirá ainda?’ Respostas a estas perguntas eu só vou conseguir daqui a dois anos, quando a sua luz chegar até mim. A sua luz está sempre atrasada. Vejo sempre aquilo que já foi... Nisto as cartas se parecem com as estrelas. A carta que a mulher tem nas mãos, que marca seu momento de solidão, pertence a um momento que não existe mais. Ela nada diz sobre o presente do amante distante. Daí a sua dor. O amante que escreve alonga os seus braços para um momento que ainda não existe. A amante que lê alonga os seus braços para um momento que não mais existe. A carta de amor é um abraçar o vazio ” (Alves, 1992, p. 44-45).

uma carta uma brasa através
por dentro do texto
nuvem cheia da minha chuva
cruza o deserto por mim
a montanha caminha
o mar entre os dois
uma sílaba um soluço
um sim um não um ai
sinais dizendo nós
quando não estamos mais
(Leminski, 1996, p. 35)

1.1 – Dificuldades de definição da categoria gênero:

> *O problema dos gêneros é um dos mais antigos da poética, e, desde a Antigüidade até os dias de hoje, a definição dos gêneros, seu número e suas relações mútuas nunca deixaram de provocar discussões* (Ducrot e Todorov, 1988, p. 147)

Santo Agostinho, refletindo sobre o tempo, dizia: "O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém me perguntar eu o sei; se eu quiser explicá-lo a quem me fizer essa pergunta, já não saberei dizê-lo" (Agostinho, 1948, p. 346). Diversos teóricos da linguagem, refletindo sobre o gênero, encontram também dificuldades para conceituar seu objeto. Parafraseando o Santo Doutor, é como se dissessem: O que é, por conseguinte, o gênero? Se ninguém me perguntar eu o sei; se eu quiser explicá-lo...

Do mesmo modo que o ser humano em geral vive o tempo sem pensar em sua existência, utiliza os gêneros sem parar para refletir sobre como são produzidas, transmitidas e interpretadas as mensagens trocadas nos diversos processos de comunicação do dia a dia. Mesmo sem saber definir teoricamente os gêneros, recorre a eles para interagir no cotidiano: o entendimento só é possível porque os indivíduos utilizam formas de linguagem que já existem, que são partilhadas socialmente.

Ao dar um simples "bom dia", por exemplo, o interlocutor está utilizando o gênero "cumprimento". Ao se dirigir a alguém que está distante, pode valer-se de gêneros como o telefonema, o telegrama e a carta. Para pressionar determinada autoridade, pode lançar mão de um abaixo-assinado. Para tentar vender dado objeto, pode fazer uso do gênero "anúncio" (ou classificados). Para fazer alguém rir, pode contar uma piada. Em uma banca de revistas, a escolha de determinada publicação passa pela escolha do gênero: revista de moda, pôster de grupos musicais, quadrinhos, etc. Quando assiste a programas de tevê, o sujeito toma contato também com distintos gêneros: o telejornal, a novela, o programa de auditório, o videoclipe, o desenho animado, o telecurso, etc. O homem está cercado de gêneros por todos os lados: não é possível comunicar-se sem recorrer a algum gênero de discurso.

Na mesma linha segue a observação de Bakhtin:

> *possuímos um rico repertório dos gêneros do discurso orais e escritos (...), falamos em vários gêneros sem suspeitar de sua existência. Na conversa mais desenvolta,*

> *moldamos nossa fala às formas precisas do gênero, às vezes mais padronizados e estereotipados, às vezes mais maleáveis, mais plásticos e criativos* (Bakhtin, 2000, p. 301)[9].

Lembra o autor que, se não existissem os gêneros do discurso, se o falante tivesse de criá-los pela primeira vez no processo de interação, a comunicação verbal seria quase impossível, uma vez que o sujeito aprende a moldar sua fala às formas do gênero[10].

Mas o que é, então, o gênero?

Na definição de Marcuschi, os gêneros são considerados fenômenos históricos profundamente vinculados à vida cultural e social: "Fruto de trabalho coletivo, os gêneros contribuem para ordenar e estabilizar as atividades comunicativas do dia a dia. São entidades sócio-discursivas e formas de ação social incontornáveis em qualquer situação comunicativa" (In: Bezerra, Dionísio e Machado, 2002, p. 19). Essa definição do gênero como "entidade sócio-discursiva", aliás, retoma a concepção bakhtiniana: para Bakhtin, o gênero é o ponto de articulação entre uma certa atividade humana (atividade social) e uma dada atividade de linguagem (atividade discursiva).

A comunicação verbal, assim, só é possível pela convocação de dado gênero de discurso. Cada esfera da comunicação social faz um uso específico da linguagem, isto é, utiliza formas específicas de comunicação verbal, que se materializam em diferentes gêneros do discurso: o gênero é a codificação historicamente atestada das propriedades discursivas (Todorov, 1981, p. 53). Disso decorre que a riqueza e a variedade dos gêneros são ilimitadas, como justifica Bakhtin no estudo *Os gêneros do discurso*:

> *pois a variedade virtual da atividade humana é inesgotável, e cada esfera dessa atividade comporta um repertório de gêneros do discurso que vai diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa* (Bakhtin, 2000, p. 279).

---

[9] Como será visto adiante, as cartas comerciais são mais padronizadas, estereotipadas; as de amor, em contrapartida, constituem um exemplo de gênero mais plástico, mais livre de coerções.

[10] Para Bakhtin, ao ouvir a fala do outro, sabemos de imediato, já nas primeiras palavras, pressentir-lhe o gênero, adivinhar-lhe o volume, a dada estrutura composicional, prever-lhe o fim: ou seja, desde o início, somos sensíveis ao todo discursivo, isto é, ao gênero escolhido para o estabelecimento da interação verbal (Bakhtin, 2000, p. 302). Na feliz formulação de Todorov, é pelo fato de os gêneros existirem como uma instituição que funcionam como *horizonte de espera* para os leitores e como *modelos de escrita* para os autores (Todorov, 1981, p. 52).

Essa diversidade de gêneros inclui enunciados distintos que compõem a cadeia da comunicação humana, como a curta réplica do diálogo cotidiano, o relato familiar, a ordem militar, os documentos oficiais, o discurso científico, o romance, etc. Nas palavras de Bakhtin, os gêneros percorrem uma enorme trilha que vai "da réplica monolexemática ao romance em vários tomos" (Bakhtin, 2000, p. 305). A carta, assim, é um dos elos dessa cadeia de gêneros.

A imensa diversidade de gêneros pode ser considerada um fator que dificulta a definição da categoria. Não é proposta desta dissertação, contudo, proceder a um inventário dos diversos gêneros que existem, nem sequer das espécies que integram o gênero carta. Como diz Marcuschi, considerando os gêneros como fenômenos sócio-históricos e culturalmente sensíveis, não há como fazer uma lista fechada de todas as atividades de comunicação verbal associadas às atividades de comunicação social:

> *Existem estudos feitos por lingüistas alemães que chegaram a nomear mais de 4000 gêneros, o que à primeira vista parece um exagero. Daí a desistência progressiva de teorias com pretensão a uma classificação geral dos gêneros* (In: Bezerra, Dionísio, Machado, 2002, p. 29).

O surgimento de novas funções (científicas, técnicas, ideológicas, oficiais, cotidianas) e de novas condições de interação verbal, específicas de cada esfera de atividade social, geram novos gêneros[11]. Para exemplificar a sensibilidade dos gêneros aos movimentos da história, às dinâmicas sociais e às oscilações culturais, basta observar que os povos de cultura basicamente oral operaram com um número limitado de gêneros. Depois do advento da escrita, ampliou-se o repertório de gêneros, nascendo aqueles típicos da linguagem escrita (a escrita no papiro não faz parte de uma cultura essencialmente oral, por exemplo). Multiplicaram-se ainda mais os gêneros com o surgimento da imprensa: antes do florescimento da cultura impressa, não há que se falar, por exemplo, nos gêneros

[11] Nos termos de Bakhtin: "Os enunciados e o tipo a que pertencem, ou seja, os gêneros do discurso, são as correias de transmissão que levam da história da sociedade à história da língua. Nenhum fenômeno novo (fonético, lexical, gramatical) pode entrar no sistema da língua sem ter sido longamente testado e ter passado pelo acabamento do estilo-gênero" (Bakhtin, 2000, p. 285). Nessa linha, examine-se, por exemplo, o fenômeno novo do *blog* (espécie de diário eletrônico) e seu funcionamento discursivo particular.

do discurso jornalístico. No quadro atual, diante da incrementação tecnológica que faz vicejar a chamada "cultura eletrônica", verifica-se a explosão de novos gêneros, como o "e-mail", as "telemensagens", os "bate-papos virtuais", as "aulas chats" e as "videoconferências", por exemplo[12].

Pensando no caráter dinâmico dos gêneros, sensíveis às flutuações históricas e às variações culturais, Bakhtin caracteriza-os como os tipos relativamente estáveis de enunciados que são elaborados em cada esfera da atividade social, como entidades marcadas pela estabilidade (organizando e orientando o fazer dos sujeitos em cada esfera, gerando expectativas sobre suas ações) e pela mudança (o gênero renasce e se renova em cada etapa histórica).

Entre a estabilidade e a mudança (em cuja relação se constitui a identidade), o estudo do gênero mostra que, ainda que haja recorrências de um modo de dizer específico de dada esfera de atividade (por meio das similaridades é que se definem os tipos relativamente estáveis de enunciados, as "classes de textos"), isso não impede a ocorrência de traços novos, ou seja, que um gênero já estabelecido adquira novas características: "Para compreendê-las, é fundamental estabelecer contínuas inter-relações entre o que é recorrente e a singularidade; entre o dado e o novo; entre o arquivo e o acontecimento; entre a memória e o momento" (Faraco, 2003, p. 114).

Essa "relativa estabilidade", isto é, o caráter dinâmico dos gêneros, é um dos fatores que tornam problemática sua apreensão. Na mesma linha se pronuncia Bronckart: "Essa dificuldade de classificação também decorre do caráter fundamentalmente histórico (e adaptativo) das produções textuais: alguns gêneros tendem a desaparecer (a narração épica), mas podem, às vezes, reaparecer sob formas parcialmente diferentes[13]; alguns gêneros modificam-se (cf. a emergência do "romance polifônico" ou do "novo romance"[14]); gêneros

[12] Esses novos gêneros são investigados por diversos pesquisadores em *Hipertexto e Gêneros Digitais* (Marcuschi e Xavier, 2004).

[13] Pablo Neruda, por exemplo, resgata o gênero para tratar do processo de construção da identidade nacional do Chile, em *Canto Geral*.

[14] Barthes, analisando as obras de Phillippe Sollers, expoente do *nouveau roman*, assim se pronuncia sobre a historicidade dos gêneros, jogando providencial foco de luz sobre o movimento pendular entre a estabilidade e a mudança: "A História volta, sem dúvida, mas é preciso repetir: *em espiral*. Esta nova Renascença não tem a caução de nenhuma Natureza: a Grande Enciclopédia da Matéria (verbal) está lançada *sem rede*. De onde vem o risco? Do fato de que a linguagem, que é precisamente sua substância, é sua própria Lei: toda lei se junta fatalmente na linguagem, e portanto toda transgressão e toda negação da transgressão. A linguagem é finalmente o único lugar em que é possível realizar a fórmula de Bataille (defendida em *Logiques*): *levantar a proibição sem suprimi-la*. É o que faz Sollers: ele levanta a proibição sem suprimir a linguagem – 'A

novos aparecem (cf. o folheto publicitário); em suma, os gêneros estão em perpétuo movimento" (Bronckart, 2003, p. 73).

Uma carta, por exemplo, sofre mudanças ao longo do tempo: podem ser objeto de transformação os vocativos (as formas de interpelar o destinatário), os fechos de cortesia (as maneiras de despedida), a temática, etc. Apesar das mudanças, preservam-se determinadas características que fazem uma carta ser uma carta em qualquer momento histórico e independentemente das grades culturais em que essa forma de interação verbal se realize. Cabe então ao analista estabelecer as conexões entre o que é recorrente e o que é singular na definição do gênero focalizado. Em termos hjelmslevianos, trata-se da verificação de que "um sistema subjaz ao processo e de que uma constância subentende as flutuações" (Fiorin, 2003, p. 23) [15].

Além do caráter dinâmico, o caráter heterogêneo dos gêneros é outro fator de que decorre a dificuldade na apreensão do objeto, a tarefa inglória de se proceder ao recorte de tipos bem demarcados, "estabelecendo uma taxionomia rígida baseada em critérios formais puramente sincrônicos": "a extrema heterogeneidade dos gêneros do discurso e a conseqüente dificuldade em determinar o caráter genérico de um enunciado não devem ser minimizadas" (Faraco, 2003, p. 114).

Uma carta, por exemplo, pode abrigar gêneros distintos, contendo um fragmento de romance, um trecho de poema, uma letra de canção, um verbete de dicionário, uma foto, uma piada, um provérbio, um desenho, etc. Diante do problema da heterogeneidade, deve-se pensar na hierarquia dos gêneros: a carta, no caso, é o gênero dominante, principal; os demais gêneros são subsidiários, subordinados a ela, numa relação hipotática. Isso facilita a apreensão do gênero, permitindo focalizar o que interessa no nível de análise proposto. Mas a *redução* do objeto não implica uma operação de assepsia, em nome da "pureza" do gênero. Os gêneros são heterogêneos: a questão é que a heterogeneidade pode ou não ser

---

narrativa tinha começado bruscamente quando eu decidi *mudar de língua dentro da própria língua*'" (Barthes, 1982, p. 74).

[15] Vale ressaltar que as novidades também se estabilizam, e aquilo que não pertencia ao sistema passa a pertencer: é na estabilização que o "novo" reconfigura o estatuto do gênero (Lótman, Uspenski e Ivánov, 1981, p. 71). Há gêneros que apresentam uma tendência mais acentuada para a conservação, outros, para a mudança: "a longevidade do código vem determinada pela constância de seus elementos estruturais de fundo e pelo seu dinamismo interno: pela capacidade de mudar conservando ao mesmo tempo a memória dos estados precedentes e, portanto, a autoconsciência da unidade" (Lótman, Uspenski e Ivánov, 1981, p. 43); "o dinamismo das componentes semióticas da cultura une-se, evidentemente, ao dinamismo da vida de relação da sociedade humana" (Lótman, Uspenski e Ivánov, 1981, p. 53).

relevante, conforme o nível de análise do objeto. Aqui, não é pertinente o exame da constituição heterogênea dos gêneros.

Se fosse essa a proposta, valeria examinar, por exemplo, não só a presença de outros gêneros na constituição da carta, mas também a presença desta na constituição de outros gêneros. Sobre isso, é interessante a seguinte reflexão de Bazerman, que ressalta também o caráter dinâmico das "entidades sócio-discursivas":

> *Ao longo dos anos, várias vezes durante minhas pesquisas, notei que as cartas desempenharam um papel no surgimento de gêneros distintos: o primeiro artigo científico emergindo da correspondência de Henry Oldenburg, o primeiro editor das* Philosofic transactions of the Royal Society*; a patente, originalmente conhecida como carta de patente; o relatório dos acionistas evoluindo das cartas aos acionistas; e os relatórios internos das empresas e as formas de registros regularizando correspondências internas das empresas* (...). *À medida que continuei a pensar na idéia de cartas tendo um papel especial na formação de gêneros, muitos outros exemplos de gêneros com ligações fortes com a correspondência me chamaram a atenção, incluindo jornais e outros periódicos, instrumentos financeiros, tais como letras de câmbio e cartas de crédito, livros do Novo testamento, encíclicas papais e romances. A carta, com sua comunicação direta entre dois indivíduos dentro de uma relação específica em circunstâncias específicas* (...) *parece ser um meio flexível no qual muitas das funções, relações e práticas institucionais podem se desenvolver – tornando novos usos socialmente inteligíveis, enquanto permite que a forma de comunicação caminhe em novas direções* (Bazerman, 2005, p. 83).

Outro elemento que dificulta o reconhecimento do gênero, isto é, a definição de seu estatuto, é a pluralidade de correntes teóricas com distintas propostas de aproximação do objeto. A respeito disso, é providencial lembrar Bronckart:

> *Os gêneros de textos continuam sendo entidades profundamente vagas; as múltiplas classificações existentes são divergentes e parciais e nenhuma delas pode ser considerada como um modelo de referência estabilizado e coerente. Essa diversidade de classificação deve-se, primeiramente, à diversidade de critérios que podem ser legitimamente utilizados para definir um gênero: critérios referentes ao tipo de*

> *atividade humana implicada (gênero literário, científico, jornalístico, etc.)*[16]*; critérios centrados no efeito comunicativo visado (gênero épico, poético, lírico, mimético, etc.); critérios referentes ao conteúdo temático abordado (ficção científica, romance policial, receita de cozinha, etc.). Além disso, muitos outros critérios são ainda possíveis* (Bronckart, 2003, p. 73).

Apesar do caráter dinâmico, da heterogeneidade dos gêneros, da diversidade de critérios de classificação – fatores que dificultam o trabalho do analista – na maioria das definições do estatuto do gênero verificam-se presentes dois pressupostos básicos que orientam o fazer taxionômico: a idéia de norma e a idéia de número. Como diz Todorov, os gêneros são "classes de textos": "pode-se sempre encontrar uma propriedade comum entre dois textos e reuni-los numa classe" (Todorov, 1981, p. 50). O conceito de classe abriga também noções normativas e numéricas, considerando que para integrar uma classe – constituída de mais de um elemento (número) – é preciso respeitar as coerções aí estabelecidas (norma).

A idéia de norma e a de número parecem constantes na definição da categoria, conforme foi possível verificar nas propostas em geral com que tomamos contato. Isso está presente já na própria definição do termo. Etimologicamente, a palavra "gênero" vem da base indo-européia *gen*, cujo significado é *gerar*. No latim, daria o substantivo *genus, generis*, significando *linhagem, estirpe*, e o verbo *gigno, genui, genitum, gignere*, com a acepção de *gerar, criar*. Tal entendimento é endossado por Faraco, nos seguintes termos:

> *Como se vê, esse segmento vocabular se desenvolve a partir da semântica do processo de gerar (procriar) e dos produtos da geração (procriação). A utilização do termo gênero para designar tipos de texto é uma extensão da noção de estirpe (linhagem) para o mundo dos objetos literários e retóricos. Assim como as pessoas podem ser reunidas em linhagens por consangüinidade, o mesmo se pode fazer com os textos que têm certas características ou propriedades comuns. A noção de gênero serve, portanto, como uma unidade de classificação: reunir entes diferentes com base em traços comuns* (Faraco, 2003, p. 108).

[16] A utilização desse critério, isoladamente, mostra uma confusão entre "esfera de circulação" e "gênero": no tópico a seguir, será feita a distinção entre essas categorias.

Na idéia de “norma” verificamos a noção de “coerções de gênero”, de “leis de funcionamento”, uma vez que a idéia de norma leva a repartir os objetos no interior de categorias determinadas, remediando a desordem de uma produção apresentada “a granel”: “essa organização funciona como uma espécie de ordem a seguir, no sentido de que a categoria genérica predetermina o conteúdo das produções que se enquadram na ordem estabelecida. Ela se apresenta, de fato, como uma divisão rígida regulamentada por regras imperativas” (Stalloni, 2003, p. 13).

Na idéia de “número”, o gênero aparece como uma figura de pluralidade, trazendo à tona a noção de “regularidade”, de “recorrência”:

> *Para que haja gênero, é preciso que haja reunião, fundamentada sobre critérios de semelhança, de elementos individuais tomados em número indefinido, mas de importância bastante significativa. É pela justaposição de diversas obras teatrais produzidas conforme uma mesma estética que se poderá estabelecer a categoria da comédia (...). O gênero, além do mais, assume toda sua significação quando relacionado aos outros gêneros dos quais ele se distingue* (Stalloni, 2003, p.14).

Quanto a esse aspecto relacional, a propósito, segundo Greimas (na esteira de Saussure e Hjelmslev), é graças à compreensão das diferenças que o mundo *toma forma* diante do sujeito, uma vez que a percepção das diferenças equivale à apreensão de no mínimo dois termos-objetos como presentes ao mesmo tempo. Perceber diferenças, assim, significa captar a relação entre os termos, ligá-los de um ou de outro modo. Disso decorre que “a significação pressupõe a existência da relação: é o aparecimento da relação entre os termos que é condição necessária da significação” (Greimas, 1973b, p. 28). A relação, por sua vez, pode ser concebida como “uma atividade cognitiva que estabelece, de maneira concomitante, tanto a identidade quanto a alteridade de duas ou várias grandezas”, entendidas como objetos de saber (Greimas e Courtés, 1983, p. 380).

Nessa perspectiva, a estrutura elementar do gênero epistolar advém da relação entre seus subgêneros, entendidos como articulações do eixo semântico “carta”. A carta de amor, dessa forma, não pode ser entendida em si mesma, já que os termos-objeto, vistos isoladamente, não traduzem significação. Seguindo a lição da semiótica francesa, cuja metodologia orienta este trabalho, é no domínio das estruturas que é preciso identificar as

unidades significativas, e não no dos elementos. A carta de amor, então, só pode ser percebida por oposição a outro registro epistolar, como a carta comercial.

O gênero "carta", tomado como eixo semântico, resulta da reunião das semelhanças e diferenças comuns aos seus termos polares constitutivos. Segundo essa concepção metodológica, importa "a existência de um ponto de vista único, dentro de cuja dimensão se manifesta a oposição, que se apresenta sob a forma de dois pólos extremos de um mesmo eixo" (Greimas, 1973b, p. 30).

Enquanto manifestações de um só e idêntico eixo, a carta de amor e a carta comercial apresentam semelhanças: como realizações particulares de um mesmo gênero, apresentam as características gerais da classe que as engloba, consubstanciam-se como uma mesma forma de interação verbal. Em outros termos, focalizando-se apenas o eixo semântico, as duas manifestações são consideradas apenas sob o ponto de vista de sua identidade: ambas são cartas. Como articulações desse eixo, todavia, revelam as diferenças responsáveis por seus estatutos particulares, na condição de subgêneros: são destacados os traços particulares, não as marcas comuns. Do gênero epistolar, então, destacam-se suas espécies.

Antes de aprofundar tal abordagem, todavia, é necessário desfazer a confusão entre as categorias "gênero", "tipos de discurso" e "esferas de circulação", noções não raro tomadas como equivalentes. O tópico a seguir tem por finalidade estabelecer a distinção entre essas categorias.

1.2 – Gênero, tipos de discurso e esferas de circulação

> *As classificações já propostas dos gêneros são em número infinito; mas raramente se baseiam numa idéia clara e coerente do estatuto do próprio gênero. Duas tendências são particularmente freqüentes: 1) confundir os gêneros e os tipos ou, mais exatamente, descrever os gêneros como se fossem tipos; 2) reduzir a oposições simples, entre uma única categoria e seu contrário, o que é de fato a conjunção de várias categorias distintas* (Ducrot e Todorov, 1988, p. 149).

No senso comum, ou seja, na linguagem não-especializada, as categorias "gênero" e "tipos de discurso" são tratadas como sinônimas. É habitual, por exemplo, as pessoas se referirem à carta como um tipo de texto; da mesma forma, é freqüente chamarem a descrição ou a narração de gênero. A idéia de equivalência entre as denominações se manifesta de modo mais evidente quando os dois termos estão em presença em conceituações como "a carta é um *gênero* ou *tipo* de discurso que se caracteriza..."[17].

Na linguagem especializada, entretanto, em nome do rigor terminológico, deve-se proceder à distinção entre os termos: "Os termos, ao circunscreverem conteúdos específicos, contribuem para a precisão conceitual, auxiliando a elidir ambigüidades e jogos polissêmicos, próprios do uso do chamado léxico geral da língua" (Krieger e Maciel, 2001, p. 24). O léxico especializado, portanto, não aceita os processos de sinonímia e de variação que atingem o léxico comum: os termos técnico-científicos devem ser marcados pelos traços de monossemia e monorreferencialidade.

Em outras palavras, a padronização do uso dos termos que integram cada área de conhecimento ou cada ponto de vista teórico é uma maneira de assegurar a univocidade da interação entre especialistas: é necessário, pois, que cada denominação envolva um conceito específico (monossemia), relacionado a um objeto particular (monorreferencialidade), a fim de que se evite que uma noção seja tomada por outra, que

[17] "Em geral, a expressão *tipo de texto*, muito usada nos livros didáticos e no nosso dia a dia, é equivocadamente empregada e não designa um tipo, mas sim um *gênero de texto*. Quando alguém diz, por exemplo, 'a carta pessoal é um tipo de texto informal', ele não está empregando o termo *tipo de texto* de maneira correta e deveria evitar essa forma de falar. Uma *carta pessoal* que você escreve para sua mãe é um gênero textual, assim como um *editorial, horóscopo, receita médica* (...). É evidente que em todos esses gêneros se está realizando tipos textuais, podendo ocorrer que um gênero realize dois ou mais tipos" (Marcuschi. In: Bezerra, Dionísio e Machado, 2002, p. 25).

um sentido seja percebido em lugar de outro, que "ruídos" prejudiquem a comunicação entre os especialistas.

O termo "gênero", por exemplo, no léxico comum, é polissêmico, podendo fazer referência a distintos objetos, abarcando diferentes sentidos: pode significar o "todo" que engloba a "parte" (espécie)[18]; pode referir-se ao eixo semântico da sexualidade, articulando os termos masculino e feminino; pode indicar produto, mercadoria, etc. No léxico especializado dos estudos lingüísticos, todavia, o termo passa por um processo de restrição semântica: para especializar-se como termo particular de uma área de conhecimento, deve perder traços de sentido do léxico comum, adquirindo outros traços na configuração teórica em que se inscreve.

No campo dos estudos de morfossintaxe, a saber, quando se diz que o substantivo é uma classe gramatical que apresenta flexão de gênero, o termo indica

> *uma categoria gramatical que repousa sobre a repartição dos nomes em classes nominais, em função de um certo número de propriedades formais que se manifestam pela referência pronominal, pela concordância do adjetivo (ou do verbo) e por afixos nominais (prefixos, sufixos ou desinências casuais). Assim, conforme esses três critérios, definem-se em português duas classes, os masculinos e os femininos* (Dubois et alii, 2001, p. 302).

No território dos estudos discursivos e textuais, em contrapartida, o termo "gênero" é definido de modo diverso, englobando outra conceituação. Distingue-se dos "tipos de discurso". A questão é como se deve proceder a distinção entre essas categorias isto é, como cada denominação deve ser conceituada. Fiorin responde da seguinte maneira:

> *Os gêneros são organizações relativamente estáveis caracterizadas por uma temática, uma forma composicional e um estilo. (...) Os gêneros são inúmeros, pois eles dizem respeito à esfera das atividades cotidianas (relações de amizade, convívio familiar, etc.), bem como à esfera das atividades institucionalizadas (prática religiosa, atividades escolares, relações jurídicas). Em cada uma dessas esferas de atividade, há*

[18] Segundo o *Dicionário Houaiss*: "conceito geral que engloba todas as propriedades comuns que caracterizam um dado grupo ou classe de seres ou de objetos".

> *inúmeros gêneros textuais. Há, no entanto, uma categoria mais geral de textos, que poderia ser denominada "tipo textual".* (...) *Os tipos são construções textuais que apresentam determinadas características lingüísticas. São bem poucos os tipos textuais.* (...) *Quando dizemos que o tipo textual é uma categoria mais geral do que o gênero, o que queremos dizer é que os gêneros fazem uso dos tipos na sua composição. Assim, um mesmo tipo é utilizado por diferentes gêneros* (...)*. Por outro lado, é preciso dizer ainda que o mesmo gênero se vale de mais de um tipo textual* (Fiorin, 2004, p. 2-5).

Na definição de "gênero", verificam-se ecos do pensamento bakhtiniano, para quem a categoria se define como uma forma relativamente estável de enunciado, sujeita aos movimentos históricos e presente em todas as esferas das atividades humanas, cujo estatuto depende de uma temática, de um estilo e de dada estrutura composicional. São exatamente esses três elementos, aliás, os responsáveis pela estabilização do gênero, no delicado equilíbrio entre a estabilidade e a mudança. É necessário, assim, também defini-los[19].

Tomando como exemplo o gênero "bula de remédio", apesar de haver diferenças entre as bulas de distintos medicamentos, todas elas devem ter propriedades comuns, que as identificam como uma espécie de texto que integra um mesmo gênero (uma mesma "classe de textos"). Para ser uma bula, por exemplo, a "temática" do texto deve ser marcada por informações sobre o medicamento em questão. O "estilo" deve criar efeito de sentido de objetividade, de distanciamento, caracterizado pela linguagem técnica, por um léxico composto por termos científicos. A "forma composicional" do texto apresenta uma estrutura típica: "formas farmacêuticas e apresentações" (em frasco, comprimido ou em pomada, por exemplo), "composições" (aspectos químicos do produto), "informação ao paciente" (ação esperada, prazo de validade, reações adversas), "contra-indicações e precauções", etc. Sem essas características de temática, estilo e estrutura, um texto não pode ser classificado como "bula de remédio".

Sistematizando as categorias, por "temática" deve-se entender não um tema específico, um assunto determinado, mas as grades semânticas amplas em que circulam dados valores: os temas de uma época são as questões mais gerais, "universais", objeto de

[19] Vale ressalvar que as definições seguem a perspectiva bakhtiniana, que serão homologadas, adiante, com categorias da semiótica francesa.

interações em dada sociedade, em dado momento histórico. Em uma carta comercial, por exemplo, a temática é uma transação comercial; em uma carta de amor, é a problemática passional da vida íntima. Em uma crônica, a temática é centrada nos fatos corriqueiros, banais, do dia a dia; em um editorial, os grandes acontecimentos locais ou nacionais constituem a temática; em um debate eleitoral, a discussão de projetos políticos. Interessa aqui particularmente ressaltar o fato de que os temas dominantes de cada época estão articulados a um repertório específico de gêneros.

Quanto ao "estilo", a categoria refere-se ao valor hierárquico dos participantes do processo de comunicação, ao grau de proximidade entre os interlocutores, manifestando-se como uma reunião de traços lingüísticos particulares. Em uma carta comercial, por exemplo, o estilo deve ser marcado dominantemente pela impessoalidade, pelo distanciamento, por uma linguagem pautada pela norma culta, mais cerimoniosa, isenta de marcas de afetividade. No caso de uma carta de amor, manifesta-se um estilo diverso, caracterizando uma relação mais próxima, íntima: a linguagem é mais informal, livre, não raro carregada de traços de emotividade. O estilo varia conforme os papéis desempenhados pelos sujeitos, a posição social de cada um, as respectivas idades.

Quanto à "forma composicional", trata-se da estrutura do texto, dos elementos necessários para organizar um determinado "modo de dizer". Em outros termos, a categoria se refere à "formatação" do texto, à maneira de organização de seus elementos constitutivos. Uma carta, por exemplo, apresenta uma estrutura particular como gênero, um "modelo formal" que a distingue de outras espécies de interação. Como se trata de uma comunicação à distância, o cabeçalho faz-se necessário, indicando o lugar e a data em que se dá a enunciação. O vocativo, outro requisito, constrói no texto a figura do destinatário, do mesmo modo que a assinatura identifica o remetente. A fórmula de cortesia, ou seja, o fecho de despedida, dimensiona o grau de proximidade entre os interlocutores[20]. O assunto, isto é, o tema específico, objeto da troca comunicativa, também é requisito da forma composicional.

Esses elementos fazem parte da estrutura de qualquer carta: o que difere de uma espécie de carta a outra é basicamente o tipo de vocativo, de fecho de despedida e o assunto

[20] "Reproduzindo sob forma de simulacro, no interior do discurso, a estrutura da comunicação, o diálogo pressupõe os dois actantes – destinador e destinatário – que são então denominados conjuntamente interlocutores, ou, separadamente, interlocutor/interlocutário" (Greimas e Courtés, 1983, p. 239).

tratado. Numa carta de amor, por exemplo, marcada por um estilo mais íntimo, pode-se usar um vocativo como "maravilhoso tesouro de carne e de espírito" [21], um fecho de despedida como "te adoro, te cubro de beijos"[22], uma assinatura como "Seu devotado e ligeiramente delirante amante, Henry"[23]. Numa carta comercial, cujo gênero exige maior distanciamento entre os interlocutores e linguagem formal, seria utilizado um vocativo como "Senhor Empresário", um fecho de despedida como "atenciosamente" e uma assinatura como "Osório de Almeida, Diretor Administrativo"[24]. Articulam-se, assim, as três categorias, uma vez que o "estilo" e a "temática" se realizam em uma determinada "forma composicional".

Definida a categoria "gênero"[25], deve-se proceder agora à abordagem da categoria "tipo", a fim de estabelecer as diferenças entre as duas denominações.

Os "tipos" devem ser tomados como formas lingüísticas mais específicas que entram na composição dos gêneros, estes definidos como formas comunicativas (Bronckart, 2003, p. 15). Como formas comunicativas, os gêneros são mais instáveis: ao longo da história, gêneros desaparecem, gêneros se transformam, novos gêneros surgem. Em função de sua conexão com as atividades humanas (pessoais ou institucionalizadas), os gêneros são múltiplos, manifestam-se em número ilimitado. Os tipos são mais estáveis: pertencem à ordem do sistema, da estrutura, e não à instância do processo, do acontecimento, como os gêneros.

Como ensina Todorov, os "tipos" são elementos lingüísticos que não podem ser fixados num só momento de tempo, "são sempre possíveis", "são construídos, necessariamente, em qualquer produção verbal" (Todorov, 1981, p.16-53). Como segmentos que são convocados na estruturação do gênero, os "tipos" são recursos que constituem um estoque finito. Esse estoque, contudo, permite infinitas combinações: os tipos são atualizados na composição do gênero, são colocados em forma discursiva.

É esse também o entendimento de Marcuschi, que assim se pronuncia sobre o tema:

[21] Carta de Paul Eluard a Gala (Orsini, 1999, p. 77-8).
[22] Carta de Paul Eluard a Gala (Orsini, 1999, p. 77-8).
[23] Carta de Henry Miller a Brenda Venus (Orsini, 1999, p. 69).
[24] Exemplos extraídos de cartas comerciais (Medeiros, 2002, p. 39-40).
[25] A definição é ainda preliminar, uma vez que os conceitos não são tratados numa perspectiva propriamente semiótica: apesar de Greimas já ter figurado em alguns momentos desta dissertação, a homologação com a semiótica de linha francesa ocorrerá de fato no item 1.4.

> *os tipos são constructos teóricos definidos por propriedades lingüísticas intrínsecas; constituem seqüências lingüísticas ou seqüências de enunciados no interior dos gêneros e não são textos empíricos; sua nomeação abrange um conjunto ilimitado de categorias teóricas determinadas por aspectos lexicais, sintáticos, relações lógicas, tempos verbais* (In: Bezerra, Dionísio e Machado, 2002, p. 23).

Quanto às denominações dos "tipos", pode-se falar em seis segmentos textuais básicos: a descrição, a narração, a injunção, a argumentação, a opinião e a exposição. Os três últimos podem ser agrupados numa espécie de "macro-tipo": a dissertação.

É necessário, agora, definir cada um desses tipos[26], a partir de suas propriedades lingüísticas (uso dos tempos verbais, aspectos sintáticos, relações lógicas, léxico), para então verificar como as várias seqüências se realizam no gênero "carta", especificamente na correspondência comercial e na carta de amor:

- **Descrição:**

– Descrever é retratar, por meio de palavras, pessoas, coisas, lugares, sentimentos; é criar verbalmente a imagem de um objeto. Descrever, assim, é fazer o enunciatário perceber o objeto retratado, por meio da seleção de traços que produzem efeitos de sentido de objetividade e de subjetividade, de aproximação e de distanciamento, de concentração e de difusão, de nitidez e de opacidade, etc.;

– Para apresentar as características de um objeto, a descrição recorre dominantemente a adjetivos (mais "objetivos" ou mais "avaliativos") e verbos de estado (ser, estar...);

– A descrição é um tipo de texto construído dominantemente com palavras ou expressões concretas, também chamadas de "figuras". Trata-se, portanto, de um "texto figurativo".

– A descrição é marcada pela idéia de "simultaneidade": não há noção de progressão temporal entre os elementos descritivos, tudo se situa num instante que

[26] As definições de cada uma dessas seqüências baseiam-se em Bronckart (2003), Barros (1988), Savioli e Fiorin (1996) e em Fiorin (2004).

parece “congelado” no tempo, o que provoca um certo efeito de estaticidade (trata-se de um texto que não relata transformações de estado).

– Em se tratando da “simultaneidade”, os tempos verbais básicos que se compatibilizam com essa idéia são o presente e o pretérito imperfeito do modo indicativo: o primeiro porque trabalha a simultaneidade em relação ao momento da enunciação; o segundo porque expressa a simultaneidade em relação a um marco temporal instalado no enunciado.

– É um tipo textual muito utilizado em diversos gêneros: aparece, por exemplo, na caracterização de personagens e espaços em romances, contos, novelas, poemas, canções, “retratos-falados”, na apresentação de objetos em textos publicitários, em peças jurídicas, na construção dos atores nas cartas, etc. Nas cartas de amor, por exemplo, o tipo descritivo é utilizado para “fazer-ser” o ausente, ajudando a construir seu corpo: os traços selecionados materializam o ausente, produzindo um “efeito de presença”.

- **Narração:**

– Narrar é contar uma história, é relatar transformações de estado (entre uma situação inicial e uma final) envolvendo personagens num dado tempo e espaço.

– Como trata de personagens concretizados semanticamente que atuam num tempo e espaço específicos, a narração também é um texto figurativo[27] (a descrição ajuda a construir os personagens, os espaços, a cena narrativa).

– Como é um texto que relata transformações de estado, é marcado pela noção de progressão temporal: diferentemente da descrição, a narração apresenta um caráter dinâmico, isto é, os fatos estão dispostos numa seqüência, numa relação de anterioridade e posterioridade (*antes* e *depois*). A passagem do tempo pode ser observada, por exemplo, por meio de “organizadores temporais”, como os adjuntos adverbiais (ontem, agora, amanhã; naquele dia, depois disso...).

[27] Conforme a metodologia da semiótica francesa, “a separação dos discursos em argumentativos e narrativos não pode mais ser efetuada a partir do critério de existência ou não de narratividade subjacente e desloca-se para a instância da semântica discursiva, onde se diferenciam discursos temáticos e discursos figurativos” (Barros, 1988, p. 111-2).

– Opera dominantemente com verbos de ação, enquanto a descrição recorre a verbos de estado.

– Quanto aos tempos verbais, verifica-se um regime distinto daquele do "tipo descritivo": no "tipo narrativo" é dominante o sistema do pretérito, composto pelo pretérito perfeito, pelo pretérito imperfeito, pelo pretérito mais-que-perfeito e pelo futuro do pretérito.

– É o tipo textual que predomina em gêneros como o romance, a novela, o conto, a peça teatral, o filme, o depoimento em juízo, etc. Nas cartas de amor, por exemplo, o enunciador recorre a esse tipo para mostrar as transformações de estado do sujeito na relação amorosa: da disjunção à conjunção com o objeto, como ocorre nas "cartas de restabelecimento do elo existencial" (os amantes estavam separados e retomam a relação); da não-conjunção à disjunção, como ocorre nas "cartas de ruptura do elo existencial" (os amantes estavam em crise e acabam rompendo a relação), etc.

- **Injunção:**

– Trata-se de um tipo de seqüência que tem por objetivo geral levar o interlocutor a agir de determinada maneira, numa determinada direção. Em outros termos, é um texto que intenciona "fazer-fazer", para tanto dizendo "como agir".

– Por meio da seqüência injuntiva, então, o enunciador transmite ao enunciatário um saber, os conhecimentos necessários para que seja possível a realização de dada tarefa. Em outros termos, transmite um "saber-fazer": "um texto marcado pela seqüência injuntiva representa um conjunto de informações e instruções organizadas, as quais lhe permitirão executar o mais diretamente possível as ações orientadas"[28].

– Sua marca lingüística característica é o imperativo, que indica de forma direta uma ordem ou pedido para que o interlocutor faça algo: as instruções, em geral, são transmitidas nesse modo verbal.

[28] Para maiores informações, consultar o texto *No comando, a seqüência injuntiva*, de Adriana L. T. da Rosa (In: Beserra e Dionísio, 2003, p. 12-53).

– É o tipo textual predominante em gêneros como a receita culinária, o manual de instruções, o rótulo de alimento, a bula de remédio, o código de trânsito, etc.

– Nas cartas de amor, o tipo injuntivo manifesta-se quando o interlocutor transmite ao interlocutário um modo de proceder. Numa carta de ruptura, por exemplo, a injunção pode se realizar por meio de uma construção como a seguinte: "Primeiro vamos nos separar fisicamente, por isso você deve sair de casa; depois, vamos discutir a divisão dos bens, para isso chamaremos um advogado. É melhor não nos falarmos até que a situação esfrie: para tomarmos as decisões mais sensatas, devemos estar mais serenos". Nesse exemplo, nota-se a programação da ruptura, por meio de instruções sobre como agir para atingir dado fim.

Apesar de não ter sido apresentada nos seis "tipos" básicos, a dissertação pode ser considerada como uma espécie de "macro-tipo", que engloba o segmento argumentativo, o opinativo e o expositivo. Esses três tipos, portanto, têm as propriedades gerais do texto dissertativo, cujas características são as seguintes:

- **Dissertação:**

– Dissertar é defender uma tese sobre determinado tema, um ponto de vista sobre dada questão posta em debate.

– A dissertação é um texto de natureza *abstrata*, que opera com conceitos, idéias, opiniões, interpretações de fatos, diferentemente da narração, que trabalha com palavras *concretas* (remete a *figuras*, imagens do mundo natural), construindo uma representação da realidade (cria um "simulacro do real"). Por esse motivo, a dissertação é um texto predominantemente temático.

– A dissertação ortodoxa apresenta a seguinte forma prototípica ("estrutura composicional"): introdução, desenvolvimento e conclusão.

– Na introdução tradicional, o enunciador costuma apresentar a tese, isto é, o tema posto em debate acrescido de sua visão crítica.

– O desenvolvimento é a parte do texto em são selecionados os recursos argumentativos, como o argumento de autoridade, o argumento de provas concretas, o argumento de exemplificação, o argumento de competência lingüística, o argumento de consenso, etc. Podem ser apresentados também contra-argumentos.

– A conclusão é o desdobramento lógico da progressão argumentativa, apresentando em geral uma resposta-síntese ao problema levantado pela tese.

– Diferentemente da narração, a dissertação apresenta progressão lógica, não cronológica. Neste texto não se relatam transformações, acontecimentos marcados pela anterioridade e posterioridade: as partes do texto se articulam por meio de relações de causalidade, implicação, conformidade, adversidade, ou seja, por meio de relações lógicas.

– Quanto ao uso dos tempos verbais, o tempo predominante na dissertação é o presente atemporal: "podem-se eventualmente, usar outros tempos, principalmente, os outros dois tempos do sistema do presente: o pretérito perfeito e o futuro do presente" (Fiorin, 2004);

Quanto aos "tipos" subsumidos pelo "macro-tipo" dissertativo, Fiorin, recorrendo à retórica clássica, fornece providenciais elementos como ponto de partida para que seja estabelecida a distinção entre os três segmentos textuais:

> *Aristóteles, na "Retórica", trata de três grandes questões: o "logos", o "pathos" e o "ethos". A primeira concerne à argumentação, a segunda, ao auditório e a terceira, ao orador. Diríamos, hoje, que a primeira diz respeito ao discurso, a segunda, ao enunciatário e a terceira, ao enunciador. Ao explicar o "ethos", diz que o orador, ao falar, revela um caráter, um "ethos", que é a mais importante das provas. Ele, no entanto, não se constrói naquilo que o orador diz de si mesmo, mas na maneira de dizer. Em termos atuais, diríamos que ele não se constrói no dito, mas no dizer; não se erige no enunciado, mas na enunciação.* (...) *Aristóteles aponta a existência de três "ethe" principais: a "phrónesis", a "areté" e a "eúnoia". O primeiro é racional; o segundo é sincero* (...)*; o terceiro é benevolente. Por isso, o orador que se utiliza da "phrónesis" se apresenta como sensato, ponderado e constrói suas provas muito mais com os recursos do "logos"* (...); *o que se vale da "areté" se apresenta como*

> *desbocado, franco, temerário e constrói suas provas muito mais com os recursos do "ethos"; o que usa a "eúnoia" apresenta-se como alguém solidário com seu enunciatário, com um igual, cheio de benevolência e de benquerença e erige suas provas muito mais com base no "pathos"* (Fiorin, 2003c, p. 190-1).

Apresentadas as características gerais do texto dissertativo, apontadas também como propriedades básicas dos segmentos argumentativo, opinativo e expositivo, é necessário investigar, então, em que medida os três "tipos" se diferenciam:

- **Argumentação:**

– Deve-se deixar claro, já de início, que a argumentatividade não é uma característica exclusiva do "tipo" argumentativo: ela é uma propriedade de todo discurso, uma vez que todo discurso é ideológico, inscrevendo-se num dado universo de valores: o enunciador sempre tem intenção ao produzir o seu enunciado, busca determinados objetivos, pretende provocar certos efeitos. Para tanto, manipula, em maior ou menor grau, de modo mais evidente ou mais sutil, seu enunciatário.

– A argumentação, em sentido restrito, é um segmento voltado mais para a valorização do enunciatário (explora-se aqui o *pathos*, como apontou Fiorin): o enunciador dá mais atenção àquele a quem se dirige do que a si mesmo ou ao discurso.

– É um "tipo", portanto, que intenciona, de modo mais evidente, "persuadir"[29]: sua finalidade é conquistar a "adesão fiduciária" do enunciatário.

– A "adesão fiduciária"[30] é de ordem mais emocional, baseada no "fazer-crer" ("fazer persuasivo").

– Considerando-se que o "fazer-crer" (como "programa de uso") se direciona para o "fazer-fazer" (como "programa de base"), a argumentação trabalha mais com a "manipulação pragmática"[31].

[29] Sobre a distinção entre "persuadir" e "convencer", consultar Barros, 1988, p. 105, e Fiorin, 2004, p. 26.
[30] Sobre a distinção entre "adesão fiduciária" e "adesão lógica", consultar Barros, 1988, p. 58.

– Quanto às marcas lingüísticas, sendo o tipo argumentativo mais voltado para a valorização do "tu", instala-se predominantemente por meio da debreagem enunciativa (razão pela qual provoca um maior efeito de proximidade entre os interlocutores).

– A debreagem enunciativa não se dá somente pela referência explícita a um "eu" e um "tu", mas também por meio da presença de palavras de teor mais avaliativo (responsáveis também pela criação do efeito de sentido de subjetividade).

– Os verbos podem se manifestar no modo imperativo, como na seqüência injuntiva: a diferença é que na argumentação não se transmite um *saber-fazer* (característica da injunção).

– Trata-se do tipo que predomina em gêneros como o debate televisivo, a propaganda política, o anúncio publicitário, a argüição no júri, etc.

– Nas cartas de amor, esse tipo é predominante: argumenta-se para pedir que o outro "escreva", para solicitar que o outro "volte", para despertar no outro desejo, etc.

- **Opinião:**

– O tipo opinativo é um segmento mais voltado para a valorização do enunciador (focaliza-se aqui a *areté*): o enunciador constrói-se como alguém interessado em expressar as suas opiniões pessoais, manifestar as suas idiossincrasias, sem dar mostras de se preocupar com o fazer interpretativo do enunciatário, com as impressões que possa provocar naquele a quem o discurso se dirige.

– É um "tipo", portanto, que não parece intencionar, pelo menos explicitamente, "convencer" ou "persuadir": sua finalidade não parece ser a conquista da adesão do enunciatário.

[31] A respeito das diferenças entre "manipulação cognitiva" e "manipulação pragmática", consultar Barros, 1988, p. 109.

– Por meio da convocação desse tipo, o enunciador cria a impressão de que seu objetivo se resume em fazer o enunciatário saber a opinião da voz que enuncia sobre o objeto posto em debate.

– O "fazer-saber", assim, não se direciona explicitamente para o "fazer-crer" nem para o "fazer-fazer".

– No que diz respeito às marcas lingüísticas, o tipo opinativo organiza-se mais em função da primeira pessoa, valorizando o "eu" (aquele que fala). Assim, instala-se predominantemente por meio da debreagem enunciativa (o que provoca um efeito de sentido de maior subjetividade).

– A debreagem enunciativa não ocorre apenas em função do uso de verbos e pronomes na primeira pessoa, mas também pelo uso de palavras avaliativas, que expressam juízos de valor do enunciador, marcando a enunciação.

– É o tipo textual predominante em gêneros como o editorial de jornal, a declaração de voto, etc.

- **Exposição:**

– A exposição é um segmento mais voltado para a valorização do discurso: o enunciador cria a impressão de dar mais relevo àquilo de que fala do que a si mesmo ou ao enunciatário. Verifica-se nesse tipo textual a utilização da *phrónesis*.

– É um "tipo", portanto, que tem por objetivo, de modo mais evidente, "convencer": sua finalidade é conquistar a "adesão lógica" do enunciatário.

– A "adesão lógica"[32] é de ordem mais racional, baseada dominantemente no "fazer-saber" ("fazer cognitivo").

– O "fazer-saber" é o "programa de uso", no fazer persuasivo do enunciador; o reconhecimento do dito como verdadeiro, no fazer interpretativo do enunciatário, é o que o enunciador busca como "programa de base": a exposição, assim, trabalha mais com a "manipulação cognitiva"[33].

[32] Sobre a distinção entre "adesão fiduciária" e "adesão lógica", consultar Barros, 1988, p. 58.
[33] A respeito das diferenças entre "manipulação cognitiva" e "manipulação pragmática", consultar Barros, 1988, p. 109.

– Na análise das marcas lingüísticas, sendo o tipo expositivo mais voltado para a valorização do "ele" (a "não-pessoa" de que se fala), nota-se que é instalado predominantemente por meio da debreagem enunciva (motivo pelo qual provoca um maior efeito de distanciamento entre os interlocutores).

– A debreagem enunciva não se verifica apenas pelo apagamento do "eu" e do "tu", marcas da enunciação, mas também por meio da presença de palavras de teor menos avaliativo (responsáveis também pela criação do efeito de sentido de objetividade, "escondendo" a presença do enunciador).

– É o tipo textual predominante em gêneros como a exposição filosófica, o laudo pericial, o sermão religioso, o relatório técnico, o texto didático, o texto de divulgação científica, a dissertação de mestrado, etc.

É importante deixar claro, antes de qualquer coisa, duas questões: um mesmo tipo pode ser convocado na estruturação de diferentes gêneros, da mesma maneira um mesmo gênero pode ser composto de tipos diversos. Em outros termos, sendo a "pureza" tipológica rara, o que se constata, na prática, é a enorme heterogeneidade dos tipos: os textos em geral apresentam vários tipos de naturezas distintas, que se combinam na estruturação dos gêneros. Estes, nessa perspectiva, resultam dominantemente da articulação de diferentes segmentos.

Assim, apesar de se discutir nesta dissertação também a questão dos tipos textuais na composição do gênero, acredita-se que "a aplicação desse critério defronta-se com uma dificuldade considerável", na medida em que "um texto pertencente a um mesmo gênero pode ser composto por vários segmentos distintos" (Bronckart, 2003, p. 74). Além disso, "sendo as combinações dos tipos de discurso e das formas de planificação praticamente ilimitadas, mesmo no interior de um mesmo gênero, conclui-se disso que os gêneros não podem ser *diretamente* definidos e classificados" em razão de suas características tipológicas (Bronckart, 2003, p. 256).

As categorias "gênero" e "tipos de discurso" foram confrontadas e diferenciadas. Resta investigar, como propõe o presente tópico desta dissertação, o que se entende por "esferas de circulação", não raro tratada também como equivalente de gênero. Não se deve considerar, por exemplo, o discurso jurídico como um gênero, uma vez que ele é o espaço

em que circulam distintos gêneros, todos ligados a essa esfera de atividade institucionalizada: a petição inicial, o mandado de segurança, a sentença judicial, a carta precatória, a contestação, etc. Nessa linha, o discurso amoroso também não é um gênero, mas um domínio em que se realizam gêneros diversos, como o poema de amor, a canção de amor, a carta de amor, etc. O mesmo vale para o discurso comercial, que engloba gêneros como o relatório, o memorando, a carta comercial, etc.; ou para o discurso midiático, que abarca gêneros como a notícia, a reportagem, a entrevista, o editorial, a crônica esportiva, a charge, etc.

Marcuschi atribui outra denominação para as "esferas de circulação", chamando-as de "domínios discursivos". A definição que o lingüista dá ao termo é a seguinte:

> *Usamos a expressão "domínio discursivo" para designar uma "esfera" ou instância de produção discursiva ou de atividade humana. Esses domínios não são textos nem discursos, mas propiciam o surgimento de discursos bastante específicos. Do ponto de vista dos domínios, falamos em discurso jurídico, discurso jornalístico*[34]*, discurso religioso, etc., já que as atividades jurídica, jornalística ou religiosa não abrangem um gênero particular, mas dão origem a vários deles. Constituem práticas discursivas dentro das quais podemos identificar um conjunto de gêneros textuais que, às vezes, lhe são próprios (em certos casos exclusivos) como práticas ou rotinas comunicativas institucionalizadas* (In: Bezerra, Dionísio e Machado, 2002, p. 23-4).

Em termos bakhtinianos, partindo do pressuposto do relacionamento entre a comunicação verbal e a comunicação social, isto é, da articulação entre a atividade discursiva e a atividade social, o gênero é a atividade discursiva que se dá numa determinada esfera de circulação, sendo esta o espaço dentro do qual circulam certos gêneros.

[34] Melhor seria falar em "discurso midiático" para se referir à "esfera de circulação", uma vez que o jornal é um gênero, apresentando temática, estrutura composicional e estilo.

1. 3 – O gênero *carta* na perspectiva da semiótica francesa

Para problematizar o estatuto do gênero carta (e de seus subgêneros), dos regimes epistolares na perspectiva da semiótica francesa, é necessário analisar, sobretudo, os elementos constitutivos do chamado nível discursivo:

> *O nível do discurso é, na teoria semiótica, a última etapa de organização do plano do conteúdo, a mais complexa e concreta e, portanto, a mais próxima da manifestação e a que mais traços revela da instância da enunciação. É nesse patamar que as organizações narrativas são investidas de tempo, de espaço, de pessoa (tornam-se atores), de aspecto e ainda tematizadas e figurativizadas* (Barros, 2001, p. 58).

Assim, para definir gênero na perspectiva da semiótica francesa, deve-se proceder à análise das estratégias de actorialização nas projeções da instância da enunciação (a construção dos papéis característicos de cada tipo de interação), bem como a instalação das categorias de tempo e de espaço.

Além disso, a definição do gênero *carta* e de seus subgêneros depende também do estudo da semântica discursiva, das isotopias figurativas e temáticas que percorrem os tipos de interação específicos: quem diz o quê, a quem, como, em cada modalidade de carta, em cada regime epistolar.

Para Maingueneau, o sujeito não é interpelado como sujeito, sob a forma universal de sujeito da enunciação, mas em um certo número de lugares enunciativos que fazem com que uma seqüência discursiva seja uma alocução, um sermão, etc.

> *Os enunciados (...) se apresentam, com efeito, não apenas como fragmentos de língua natural desta ou daquela formação discursiva, mas também como amostras de um certo gênero de discurso. Reencontra-se aqui a noção de 'contrato'; cada 'gênero' presume um contrato específico pelo ritual que define. Vale dizer que 'um discurso não é delimitado à maneira de um terreno, nem é desmontado como uma máquina. Constitui-se em signo de alguma coisa, para alguém, em um contexto de signos e de experiências'. Note-se que a definição de gênero não é de fácil manejo* (Maingueneau, 1997, p. 34).

Em termos greimasianos, esses lugares enunciativos se revelam como papéis temáticos e figurativos realizados pelos atores no processo de discursivização, por meio do qual se estabelece o "diálogo" entre os sujeitos falantes, processo de comunicação em que circulam simulacros. Estes, por sua vez, dependem dos gêneros: uma enunciação marcada por traços de intimidade é inadequada em uma carta comercial ou oficial; do mesmo modo, uma enunciação formal não corresponde à cena genérica das cartas de amor.

De acordo com o *Dicionário de Semiótica*:

> *Sendo a figurativização caracterizada pela especificação e a particularização do discurso abstrato, enquanto apreendido em suas estruturas profundas, a introdução de antropônimos, topônimos e cronônimos (que correspondem, respectivamente, no plano da sintaxe discursiva, aos três procedimentos da discursivização: actorialização, espacialização e temporalização) que se podem inventariar como indo dos genéricos (o "rei", a "floresta", o "inverno") aos específicos (nomes próprios, indícios espácio-temporais, datações, etc.) (...), confere ao texto, segundo se supõe, o grau desejável de reprodução do real* (Greimas e Courtés, 1983, p. 187).

No caso da actorialização, é possível pensar os papéis temáticos como os genéricos; e os figurativos, como os específicos. Na carta, os papéis genéricos – do "sujeito epistolar" – são representados pelo remetente e pelo destinatário. No regime enunciativo do subgênero "correspondência oficial", por exemplo, o destinatário é interpelado por seu papel temático (presidente, governador, juiz, etc.), sendo secundário o investimento semântico que constrói o papel figurativo. Na correspondência comercial, o papel temático tem mais importância do que o figurativo: o interlocutor pode ser um representante comercial que tem por interlocutário um cliente, um diretor social que faz solicitações a um empresário, etc. Nas cartas de amor, o papel figurativo assume um papel central. Nelas, há ainda que considerar, além do sujeito epistolar e seu programa pragmático, o sujeito passional e seu programa passional.

Partindo do pressuposto de que o discurso escolhe o gênero para a legitimação de sua própria cena enunciativa, pode-se dizer que os gêneros definem os lugares enunciativos, dando assim existência semiótica aos actantes. Os gêneros determinam os valores em

circulação nos limites de sua circunscrição, o que deve ser dito, quem deve dizer e para quem. Os gêneros instituem os papéis temáticos e figurativos em cada esfera específica do fazer comunicativo (interessa a este trabalho particularmente estudar essas configurações no fazer comunicativo da carta).

Recorrendo novamente ao *Dicionário de Semiótica*:

> *O gênero designa uma classe de discurso, reconhecível graças a critérios de natureza socioletal. Estes podem provir quer de uma classificação implícita que repousa, nas sociedades de tradição oral, sobre a categorização particular do mundo, quer de uma 'teoria dos gêneros que, para muitas sociedades, se apresenta sob a forma de uma taxionomia explícita, de caráter não-científico (...). O estudo da teoria dos gêneros, característico de uma cultura (ou de uma área cultural) dada, não tem interesse senão na medida em que pode evidenciar a axiologia subjacente à classificação: ele pode ser comparado à descrição de outras etno ou sociotaxionomias* (Greimas e Courtés, 1983, p.202 e 438).

A classificação dos gêneros, assim, é um fazer taxionômico socialmente orientado. Só revela interesse ao pesquisador na medida em que revela a axiologia (o quadro de valores) subjacente à taxionomia. Essa definição é compatível com as idéias de Bakhtin sobre os gêneros como "formas estáveis", sobre as "formas típicas de estruturação do gênero" e o reconhecimento social de cada estrutura composicional, estilo e temática. Trata-se, então, nas duas definições que em certa medida se pretende homologar, de formas de categorizações particulares do mundo.

Reencontra-se aqui a noção de "contrato", uma vez que cada gênero presume um contrato específico pelo ritual que define (nos termos de Bakhtin, como foi visto, há tantos gêneros quanto "rituais sociais", isto é, esferas da atividade humana), cenas específicas de enunciação. Aliás, a *cena da enunciação* integra três tipos de cena: a *cena englobante*, a *cena genérica* e a *cenografia*. A definição de cada categoria é a seguinte:

- *Cena Englobante*: está ligada à idéia de "esferas de circulação", conceito, como foi dito no item 1.3, mais abrangente do que gênero, uma vez que distintos gêneros podem integrar a mesma "cena englobante". A carta, por exemplo, pode circular em esferas

diferentes, como a esfera do discurso amoroso, a esfera do discurso comercial, a esfera do discurso oficial, etc.

- *Cena Genérica*: associa-se à idéia de "contrato", de "instituição discursiva", portanto aqui se fala em "regras de formação", em "leis de funcionamento" mais específicas (as da *cena englobante* seriam as leis mais gerais de funcionamento discursivo). Ex: editorial, sermão, carta de amor, carta comercial.
- *Cenografia*: não é imposta pelo gênero, mas se constitui pelas relações estabelecidas no próprio texto. Ex: um sermão pode ser enunciado através de uma cenografia professoral, profética, etc.

No caso das cartas comerciais, por exemplo, nota-se que elas se conformam a uma rotina de uma cena genérica fixa. Trata-se dos gêneros fortemente estabilizados, padronizados, que não são suscetíveis de permitir cenografias variadas. Diante dos "gêneros padronizados", das "formas estáveis do gênero", Bakhtin ensina que o "querer-dizer do locutor" se realiza sobretudo na escolha do gênero[35]. Nesses casos, permitem-se quando muito "apenas ligeiros matizes na entonação expressiva (pode-se adotar um tom mais deferente, mais frio ou então mais caloroso, introduzir uma entonação prazerosa, etc.)" (Bakhtin, 2000, p. 303).

Nos gêneros mais padronizados há um espaço menor reservado à *enunciação individual*. Então o *éthos* do enunciador individual, em se tratando de discursos cuja *cena de enunciação* se reduz à *cena genérica*, sofre uma espécie de "atrofia": da mesma forma que joga um papel menor no discurso da bula de remédio do que na propaganda de medicamento (considerando a "cena genérica"), da mesma forma que joga um papel menor no discurso filosófico do que no político (considerando a "cena englobante"), desempenha um papel menor nas correspondências comerciais do que nas cartas de amor.

A propósito, como ensina Bakhtin,

[35] "Depois disso, o intuito discursivo do locutor, sem que este renuncie à sua individualidade e à sua subjetividade, adapta-se e ajusta-se ao gênero escolhido, compõe-se e desenvolve-se na forma do gênero determinado (...) Há toda uma gama dos gêneros mais difundidos na vida cotidiana que apresenta formas tão padronizadas que o querer-dizer do locutor quase que só pode manifestar-se na escolha do gênero" (Bakhtin, 2000, p. 301-302).

> *ao lado dos gêneros padronizados, existiram, e continuam existindo, claro, gêneros mais livres e mais criativos da comunicação verbal oral: os gêneros das reuniões sociais, da intimidade amigável, da intimidade familiar (...). A maior parte desses gêneros se presta a uma recriação criativa (de um modo semelhante aos gêneros literários e, alguns deles, num grau mais acentuado* (Bakhtin, 2000, p. 303).

Nesses discursos a *cena de enunciação* dá relevo à *cenografia*: aqui, o é*thos* do enunciador individual se expande, ganha maior espaço. Assim, quanto menor o grau de padronização do discurso, são maiores, em termos inversamente proporcionais, as possibilidades expressivas da "enunciação individual", fugindo à rigidez de uma rotina enunciativa.

É produtivo aqui operar com a distinção entre *pessoa* e *persona*. Relembrando a questão em linhas bem gerais, pode-se considerar, então, *pessoa* como o termo designativo da "individualidade", sendo *persona* o papel social de um indivíduo (Fiorin, 1999a, p. 99)[36]. Nas cartas comerciais (bem como nas correspondências oficiais), parece haver um esvaziamento da *pessoa* ressaltando-se a *persona*: enfatiza-se o papel social em detrimento da individualidade. Nas cartas de amor, verifica-se o contrário: a *persona* perde espaço para a *pessoa*. Homologando essas questões com as *cenas de enunciação* propostas por Maingueneau, pode-se dizer que a *pessoa* está para a *cenografia* assim como a *persona* está para a *cena genérica*: de um lado, um *éthos* mais forte, mais espaço à "expressividade", à *enunciação individual* (para Bakhtin, 2000, p. 302, é o que se verifica no *estilo familiar*, que comporta vários graus de familiaridade e intimidade, isto é, várias cenografias); de outro, um *éthos* mais "fraco", menor espaço à "expressividade", à *enunciação individual*

[36] A propósito disso, vale registrar a seguinte lição de Maingueneau: "Quando consideramos *de onde* vem a palavra, que posição ocupam os participantes de uma interação, somos levados a distinguir o *status* social dos participantes, considerados independentemente dessa interação, e o *papel* que eles desempenham ao falar. Dependem, em particular, do *status* a idade, o sexo, a profissão, a situação familiar, etc. Para os *papéis* que são desempenhados na interação, distinguimos os *papéis discursivos* dos *papéis institucionais*, que são associados aos diversos gêneros do discurso. Enquanto os *papéis discursivos* são ocasionais (conselheiro, pedinte, conciliador, agressor, etc.), os *papéis institucionais* são estáveis (pai de família numa interação pai/filho, médico numa consulta, vendedor numa transação comercial, etc.). (...) Através da interação é que se negociam e se constroem os *lugares* de cada um" (Maingueneau, 2000, p. 103). Uma das características do regime discursivo das cartas comerciais é o fortalecimento dos papéis institucionais, pois a cena de enunciação é mais estável, "estereotipada". Nas cartas de amor, em contrapartida, há uma assunção mais forte dos papéis discursivos.

(para Bakhtin, é o que ocorre no *estilo elevado*, típico de gêneros muito estáveis e muito prescritivos).

Em síntese, é como se Maingueneau apresentasse o gênero em "sentido amplo" e em "sentido restrito", estipulando as regras "gerais" e "particulares" do dizer, segundo as formas de interação específicas em que estão envolvidos os sujeitos da comunicação verbal. A *cenografia* está mais ligada à focalização da situação da comunicação em si, isto é, à relação pragmática entre destinador e destinatário (auditório), constituindo-se através do próprio texto. Grosso modo, seria possível pensá-la como pertencendo mais à ordem do "acontecimento", enquanto a cena *genérica* pertenceria mais à ordem da "estrutura" (em outros termos, trata-se, respectivamente, de "sistema" e "processo", retomando a oposição de Saussure entre "langue" e "parole", segundo Lozano, 2002, p. 25). Ressalte-se que compete à leitura analítica o recorte para a depreensão da *cenografia* no nível de totalidade genérica escolhido: a "grande totalidade" corresponderia ao *gênero epistolar*; a totalidade mais específica, à *cena genérica* das *cartas de amor*.

Segundo o teórico, deve-se levar em conta a situação de enunciação, a *cenografia* pressuposta e validada pela realização discursiva: "Ao mesmo tempo condição e produto, ao mesmo tempo *na* obra e *fora* dela, essa cenografia constitui um articulador privilegiado da obra e do mundo" (Maingueneau, 1995, p. 121). Vale enfatizar que *situação de comunicação* não serve para destacar as circunstâncias empíricas da produção do enunciado, "mas o foco de coordenadas que serve de referência diretamente ou não à enunciação: os protagonistas da interação da linguagem, *enunciador* e *co-enunciador*, assim como sua ancoragem espacial e temporal – *eu e tu*, *aqui*, *agora*", referindo-se às escolhas "que remetem às estratégias de posicionamento" dos interlocutores (Maingueneau, 1995, p. 65). Vale lembrar que, segundo o autor, no discurso "o indivíduo não é interpelado como sujeito, sob a forma universal do sujeito de enunciação, mas em um certo número de lugares enunciativos que fazem com que uma seqüência discursiva seja uma alocução, um sermão" (Maingueneau, 1997, p. 34).

O enunciador, em cada cena específica de enunciação, constrói um *éthos*, veicula uma imagem de si ao outro, a partir de dada imagem que tem do outro. Em outros termos, aspectualiza-se de determinada maneira, avalia-se como enunciador, revela um modo particular de presença no mundo; da mesma forma, em seu discurso aparecem marcas de

aspectualização do comportamento do outro. No nível discursivo, também, deve-se recorrer à abordagem da construção dos *éthe*, da aspectualização dos atores. Pelas recorrências de um modo de fazer/ser, entendem-se os efeitos de individuação, os fatos de estilo característicos do gênero.

Segundo Norma Discini, para a apreensão do *modo de enunciação*, em linhas bem gerais, os seguintes elementos devem ser verificados (Discini, 2003b):

Modo de enunciação (dêixis enunciativa)

- Cena e cronologia que o discurso constrói para si, a fim de legitimar ("autorizar") sua enunciação.
- Ideal de "voz", como "vocalidade" do texto escrito[37]: por meio dos enunciados construídos, o discurso desenvolve uma certa modulação, isto é, uma voz que lhe é própria.
- Essa voz é imposta pela semântica global do texto[38]: "Trata-se de levar em consideração a maneira como a cenografia gera sua vocalidade, sua relação inelutável com a voz"[39].
- Em outros termos, trata-se de fato "dessa representação do enunciador que o co-enunciador deve construir a partir de índices de várias ordens fornecidos pelo texto. Essa representação desempenha o papel de um *fiador* que se encarrega da responsabilidade do enunciado"[40].
- Essa voz é "fiadora"[41] da presença de um corpo. Importante considerar que o *fiador* possui um *caráter* e uma *corporalidade*: "O *caráter* corresponde a um feixe de traços psicológicos. É claro que são apenas estereótipos específicos de uma época, de um lugar, que a literatura contribui para validar e nos quais se apóia. Quanto à *corporalidade*, é associada a uma compleição do corpo do *fiador*, inseparável de uma maneira de se vestir e se movimentar no espaço social. O *éthos* implica, portanto, um policiamento tácito do

[37] cf. Maingueneau, 1999, p. 78.
[38] cf. Maingueneau, 1984, p. 81.
[39] cf. Maingueneau, 1995, p. 139.
[40] cf. Maingueneau, 1995, p. 139.
[41] cf. Maingueneau, 1999, p. 79.

corpo, uma maneira de habitar o espaço social. Longe de surgir todo armado do imaginário pessoal de um autor, constitui-se através de um conjunto de representações sociais do corpo ativo em múltiplos domínios"[42]. Por isso é que acreditamos que a enunciação da obra confere uma corporalidade ao fiador, ou seja, dá-lhe corpo.

- Se é fato que a enunciação confere uma corporalidade ao fiador e se não se questiona que o co-enunciador incorpora essa enunciação (conferindo-lhe *corpo*), deve-se levar em conta que este, então, "assimila um conjunto de esquemas que correspondem a uma maneira específica de se relacionar com o mundo habitando seu próprio corpo"[43].
- Depreende-se dessas considerações, assim, que essas duas incorporações viabilizam a consubstanciação de uma corporalidade, a da "comunidade imaginária dos que comungam no amor de uma mesma obra"[44].

Essa idéia de modo de enunciação faz lembrar que, para Bakhtin, a apreensão do estatuto do gênero depende do exame de três fatores essenciais: o "estilo", a "estrutura composicional" e a "temática". Em termos semióticos, o "estilo" está ligado à noção de recorrências do modo de dizer, aos papéis temáticos e figurativos por meio dos quais se constroem os interlocutores, dimensionando um grau de proximidade ou de distanciamento entre eles, o que se manifesta por meio de marcas lingüísticas de maior formalidade ou informalidade (no primeiro caso, vale como exemplo a carta comercial; no segundo, a carta de amor).

A "estrutura composicional" da carta se atesta na ancoragem espacial e temporal – representada sob a forma de "cabeçalho" –, na ancoragem actorial – que se materializa na forma de "vocativo" (construção do interlocutário, o "destinatário") e de "assinatura" (construção do interlocutor, ou "remetente", no senso comum). Como já se disse, entre a carta de amor e a comercial, constatam-se, por exemplo, diferentes tipos de vocativo, que indicam distintos graus de intimidade entre os interlocutores (aqui, estilo e estrutura composicional se articulam, lembrando que o estilo se manifesta em dada estrutura).

[42] cf. Maingueneau, 1995, p. 139.
[43] cf. Maingueneau, 1995, p. 140.
[44] cf. Maingueneau, 1995, p. 141.

Por fim, a "temática" engloba essencialmente a noção de percursos temáticos. No caso específico das cartas de amor, pode-se falar em quatro percursos básicos: estabelecimento do elo existencial (a busca da conjunção entre o sujeito e o objeto não resulta de disjunção anterior), manutenção do elo existencial (existe a conjunção, que se procura manter num quadro de distância física entre os sujeitos amantes), a ruptura do elo existencial (a disjunção parte de uma conjunção anterior) e o restabelecimento do elo existencial (da disjunção, busca-se nova conjunção).

A noção de "dêixis enunciativa" remete mais particularmente à problemática das configurações estilísticas que constroem *éthe* específicos. Assim, proceder-se-á, primeiro, ao detalhamento da categoria "estilo". Depois – fechando este capítulo – será apresentada a estrutura composicional do gênero, na abordagem da *cena genérica* "carta". No capítulo 2, será detalhada, a partir do simulacro metodológico do "percurso gerativo", a "temática", já na análise das cartas de amor.

1.3.1 – Gênero e estilo: o *éthos* do enunciador epistolar

O estilo é a base para a compreensão do *éthos* do enunciador: a imagem que constrói de si depende da imagem que constrói do outro, no contexto específico de cada interação verbal. O *éthos* se relaciona, dessa forma, com os simulacros que circulam na comunicação: estilos mais formais, por exemplo, produzem efeito de sentido de distanciamento, privilegiando a *persona* – o papel público do enunciador – em detrimento da *pessoa* – o papel privado; estilos mais informais, em contrapartida, produzem efeito de sentido de aproximação, valorizando a *pessoa* em detrimento da *persona*.

Bakhtin (2002, p. 302), por exemplo, define quatro estilos: *estilo elevado*, *estilo familiar*, *estilo íntimo* e *estilo objetivo-neutro*[45]. Começa distinguindo os dois primeiros:

[45] É importante registrar que classificações apriorísticas não podem ser consideradas "estilo" na concepção discursiva. Quando Bakhtin define tais estilos, refere-se especificamente ao que neste trabalho será denominado de "estilo do gênero", entendido como o conjunto de atributos que o ator deve ter conforme o gênero convocado para a interação. Sob essa perspectiva, todas as vozes que se pronunciam em um mesmo gênero devem apresentar esses mesmos traços característicos. Em outros termos, entende-se que, em cada "cena genérica", o ator deve apresentar determinados traços característicos, o que significa que a construção do *éthos* deve estar de acordo com a "qualificação" exigida pelo gênero escolhido: nesse sentido é que as coerções genéricas impõem limites ao ator da enunciação, dimensionando a relação entre os participantes da cena enunciativa. Nos gêneros mais padronizados, o *éthos* é mais estereotipado: as vozes que falam são sempre muito parecidas. O estilo, aqui, é o "estilo do gênero": é o estilo da "persona", não da "pessoa"; é o

"há o *estilo elevado*, estritamente oficial, deferente, como há o *estilo familiar*, que comporta vários graus de familiaridade e de intimidade (distinguindo-se esta da familiaridade[46])". Do *estilo familiar*, diferencia então o estilo íntimo: "nos estilos íntimos, notamos como que um esforço que tende à fusão plena entre o locutor e o destinatário (2000, p.323)", portanto é marcado por um grau de proximidade maior entre os sujeitos falantes. O estilo adotado revela, assim, o *éthos* do enunciador, no jogo de imagens trocadas na comunicação.

Considera-se aqui, a partir de Maingueneau, que "a noção de *ethos* está longe de ser estabilizada no vocabulário crítico. (...) Preferimos designar assim a dimensão da cenografia em que a voz do enunciador se associa a uma certa determinação do corpo" (1995, p. 138). Como "cenografia", por ora, entenda-se a maneira pela qual "o discurso constrói uma representação de sua própria situação de enunciação" (Maingueneau, 2000, p.20).

Pensando num nível mais abrangente da enunciação, isto é, no nível do gênero, acreditamos que cada gênero mobiliza uma cena específica, o que implica dizer que o *éthos* é avaliado na dimensão do gênero. Como o *éthos* se constitui de uma *vocalidade* (o "tom" de voz que atesta o que é dito), de uma *corporalidade* (o "corpo" do enunciador, inseparável de sua maneira de se vestir e de habitar o espaço social) e de um *caráter* (complexo de traços psicológicos do enunciador), em cada cena se verifica um ator qualificado por um corpo, um tom de voz e um caráter específicos, veiculadores de um conjunto de representações sociais (papéis temáticos e figurativos).

Assim, para enunciar, o ator deve estar atento para o tipo de "*qualificação* exigida para ter a autoridade enunciativa" (Maingueneau, 1995, p. 78), isto é, para o conjunto de traços que deve apresentar para mover-se em dado gênero: a construção do *éthos*, assim, deve estar de acordo com a "qualificação" exigida pelo gênero escolhido para a atividade enunciativa (o gênero é um contrato discursivo, portanto apresenta coerções, impõe limites

---

estilo socioletal, não o idioletal. Além dessa concepção de estilo, há a que o entende como modo recorrente de dizer, como efeito de individualidade de um ator da enunciação depreensível de uma totalidade de discursos.

[46] V. *cenografia íntima* (Bertrand, 2002, p. 58).

ao ator da enunciação[47]), dimensionando a relação entre os participantes da *cena enunciativa*[48].

Retomando a abordagem de *estilo* em Bakhtin, se o *estilo elevado* é responsável por um maior distanciamento entre locutor e destinatário, a maior proximidade a que se pode chegar entre eles é por meio do *estilo íntimo*. No limite, chega-se a uma espécie de fusão entre eles, como exemplifica o trecho de uma carta de amor de Apollinaire a Madeleine, em que o destinador (que escreve do front de batalha na 1ª Guerra Mundial) tenta anular a distância que o separa da amada, presentificando-se para ela, atualizando o "elo existencial entre eles", criando a impressão de anulação do hiato espaço-temporal e o efeito de fusão dos corpos. Trata-se aqui de um corpo próximo, de um tom doce e de um caráter jovial, alegre, agradável – bem de acordo com a representação social tradicional (regularidade que parece atravessar tempos e lugares) do ator "amante"[49].

Segue um trecho de uma carta de Apollinaire à amada:

> *Eu te amo, minha querida. Nunca lamentes me ter escrito e dever ainda me escrever tão belas cartas apaixonadas, especialmente agora que não as recebo todos os dias. Fale-me de ti, da querida vida que teremos e para a qual me preparo com terna piedade. Fazes milagre, nunca tinha escrito longas cartas de amor, mas te adoro a ponto de querer te dizer isso sem cessar e te provar mais vezes ainda. Fitei teus queridos olhos, procurei decifrar a palavra riscada escrita atrás (...). Me diz as flores que dão nesse momento na Algéria. Diz como reagem aos comunicados bélicos a tua alma e o teu coração, que são meus e dos quais sou. (...) Beijo-te infinitamente, amor querido. Te adoro, te amo, te desejo, tão profundamente, se soubesses!* (Hecker Filho, 1984, p. 169).

[47] O *éthos* toma corpo em dada cenografia (a situação de enunciação da obra), e que a cenografia é ligada a uma dada "cena genérica" (cenário). O *éthos* depende das condições de enunciação vinculadas a cada gênero: "quais são os participantes, o lugar e o momento exigido para efetuá-la?" (Maingueneau, 1995, p. 122). Lembre-se de que, sendo o gênero "suporte de um ato de discurso socialmente reconhecido, a obra é enunciada através de uma instituição" (Maingueneau, 1995, p. 122).

[48] Sobre a importância do *éthos* na relação entre enunciador e co-enunciador, Ruth Amossy fornece as seguintes pistas: "Le poids de la parole et sa force de persuasion ne découlent pas seulement de ce que dit l´orateur: ils dépendent aussi de l´image qu´il donne de sa personne, de l´impression qu´il produit sur son auditoire. De la rhétorique aristotélicienne à la pragmatique contemporaine, l´image de soi qui se construit dans le discours est désignée par le terme d´ethos. Il s´agit de la representation du locuteur qui se dégage, non seulement de ce qu'íl énonce, mais aussi des modalités de son énonciation, des postures qu'il adopte, de son style" (Amossy, 1999, p. 217).

[49] Lembre-se de que "*caráter* e *corporalidade* são inseparáveis, apóiam-se em estereótipos valorizados ou desvalorizados na coletividade em que se produz a enunciação" (Maingueneau, 2000, p. 60).

Nesse trecho, o interlocutor constrói o corpo ausente da pessoa amada, "faz-ser" quem está distante, a fim de atualizar o elo existencial. Por meio da carta que recebeu, o amante conseguiu fitar os olhos de seu objeto de desejo; por meio da carta que escreveu, tentou presentificar-se a Madeleine: ao dizer "beijo-te infinitamente", é como se Apollinaire se adensasse semanticamente, materializando-se diante do interlocutário.

É interessante observar no "estilo íntimo" dessa carta o derramamento passional, o transbordamento de um enunciador que constrói o simulacro daquele que não cabe em si, que se transforma sob o efeito do "perfume das paixões", na construção do simulacro do sujeito apaixonado da troca epistolar. Da mesma maneira, em termos correlatos, verifica-se a construção do destinatário como valor intensamente desejado, então na posição de objeto figurativo do "querer". Nota-se que intensificado o desejo, o objeto-valor se torna obsessão, como expressa o "querer-dizer do locutor", manifestado na tematização e figurativização de seu discurso. Esse *éthos* "doce" contrasta com o *éthos* da "justa medida" que se verifica, por exemplo, nas cartas comerciais: nestas, como efeitos de sentido na construção do ator, o tom é sério, o corpo é distante e o caráter neutro, equilibrado (sob as coerções do "dever-ser", ganham cena as paixões da "justa medida"[50]).

O *estilo íntimo* faz parte da *cena genérica* denominada *carta de amor*. Eis aqui uma cena específica que se configura como desdobramento do gênero epistolar. O estilo é

[50] A questão da aspectualização do comportamento dos atores envolvidos na interação é mais complexa: segundo as leis de funcionamento do gênero, há um padrão de comportamento instituído socialmente, diferente para cada gênero (em cada esfera da atividade social, estabelece-se a adequação de cada atividade verbal). Segundo Irandé Antunes, a escolha do enunciador é "irremediavelmente, carregada de historicidade, impregnada de visões de mundo, pois está inserida numa determinada prática discursiva, a qual, por sua vez, é parte de um momento cultural. A língua não existe fora dos grupos sociais, despregada das situações de interação. (...) Assim, o ato de linguagem (...) representa mais do que a escolha da forma sintática de enunciar, de dizer. Representa, sim, um lugar de onde se fala" (In: Meurer e Motta-Roth, 2002, p. 217). Nesses termos, verifica-se o "assujeitamento" do ator da enunciação à "cena genérica" convocada. Todavia, como vimos, há cenários mais estereotipados ou mais plásticos, isto é, os rituais discursivos impostos por este ou por aquele gênero são mais ou são menos flexíveis às escolhas "individuais". Em outros termos, a cenografia pode basear-se num cenário de enunciação já *validado,* instalado no universo de saber e de valores do interlocutário, reforçando a situação de enunciação *histórica*, *real*, ou, noutro extremo, subvertê-la, desqualificá-la: "Não é necessário que a situação de enunciação *mostrada* pela obra esteja em conformidade perfeita com os cenários validados que ela reivindica em seu texto (...). A obra às vezes legitima sua cenografia evocando cenas que lhe servem de contraste, o que chamamos de *antiespelhos*" (Maingueneau, 1995, p. 127). Segundo Najara Pinheiro, "as convenções genéricas são significados que os indivíduos utilizam e recriam para ler o texto a partir de papéis pré-determinados historicamente. As regras se repetem e se reproduzem, ultrapassando limites de espaço e tempo e, à medida que recorrem, sinalizam a existência de contratos, de acordos tácitos, perpetuados ou recriados, entre produtores e receptores, envolvidos em práticas sociais comuns a determinados grupos" (In: Meurer e Motta-Roth, 2002, p. 260).

determinado pelo valor hierárquico do interlocutor e pelo grau de proximidade que existe entre o autor do enunciado e esse interlocutor no que se refere a um tema determinado (relação entre o estilo e a temática). Pode-se manifestar de várias maneiras distintas, conforme as configurações discursivas, as cenas em que toma corpo o *éthos* do enunciador. Numa carta de ruptura amorosa, por exemplo, a imagem-fim do enunciador é muitas vezes[51] a de um sujeito esvaziado das modalidades que afirmam o querer e o poder: na ruptura, o sujeito não pode querer a conjunção amorosa, não quer poder manter essa conjunção, já que o rompimento transforma a conjunção amorosa em disjunção.

O sujeito, dessa forma, é figurativizado como sem forças, cabisbaixo, curvado, um *éthos* triste, no quadro de uma cena intimista pesarosa, que convoca os valores mais profundos da falta tensa, num exercício enunciativo "egológico"; numa carta de reconciliação, por outro lado, revela-se a imagem-fim de um enunciador confiante, otimista, de corpo ereto, forte, um *éthos* que, firme na busca, potencializa a conjunção com o objeto perdido, a nova plenitude, num quadro de cena íntima que realiza euforicamente a enunciação intersubjetiva.

O estilo é, portanto, fundamental para a caracterização do gênero[52]: por meio dele, constrói-se o *éthos* do enunciador do gênero, base em que se firma a relação com o enunciatário. A ausência da marca estilística esperada compromete, por exemplo, o "dizer verdadeiro", podendo levar o destinatário a crer, em seu fazer interpretativo, que aquilo que "não parece" de fato "não é": a carta de amor, então, soa como falsidade.

Como lembra providencialmente Alcir Pécora, Demétrio, em *De elocutione*, aproxima o gênero *carta* ao do *diálogo*, "devendo ser breve, mas deixando entrever o *caráter* (um dos elementos constitutivos do *éthos*) daquele que a escreve" (novamente, a questão das coerções de gênero que assujeitam o enunciador). Na epistolografia renascentista, lembra o ensaísta que Coluccio revela seu humanismo "na habilidade retórica, (...) na flexibilidade de adaptação à situação dramática de cada carta". Para Erasmo, "a grandiloqüência teatral é indecorosa na carta familiar". Este, aliás, prossegue Pécora, "seguindo a Quintiliano, propõe que o *melhor estilo* é sempre *o que mais se adapta*

[51] Vale dizer que isso depende da cenografia construída, da relação do sujeito com a situação de ruptura: pode-se, por exemplo, construir uma cenografia em se desenhe um sujeito inconformado e exaltado com a separação, um sujeito colérico que deseja vingança, etc.

[52] Importante deixar claro que o estilo é fundamental para a caracterização do gênero na concepção de "estilo do gênero", em que se focaliza a "cena genérica", não a "cenografia".

à matéria, tempo, lugar e público" (Pécora, 2001, p. 23-25). Um *éthos* formal, sério, sisudo, grandiloqüente é incompatível com as determinações do gênero *carta de amor* – estilo repelido pelas coerções de gênero (aqui se percebem um pouco melhor as relações entre *éthos* e *gênero*).

Retomando a relação amorosa entre Apollinaire e Madeleine, quando o objeto de desejo do poeta deixa de ser "eufórico" ("conjunção" com o objeto-valor), passando a "não-eufórico" ("não-conjunção"), para terminar "disfórico" ("disjunção"), na ruptura com Madeleine, percebe-se a transformação de um estado inicial de "relaxamento", de "crer-ser", para o estado de "tensão" do "crer-não-ser" (para ele desaparece o "querer-ser"; para ela, não), como atesta uma passagem de uma carta em que o poeta responde a Madeleine a acusação de não ter enviado beijos na despedida de uma carta anterior.

Interessante observar, então, que a carta é reveladora da necessidade ("dever-ser") do "estilo íntimo", do *éthos* doce, carinhoso, atencioso, para o reconhecimento da configuração da carta de amor:

> *Enganas-te, querida (...). Se não te beijei no fim da carta, querida, isso veio apenas de uma colocação errada, dum esquecimento que não poderia ocorrer na realidade. Mas numa carta nossos beijos estão em cada palavra, se não expressamente, por ser certo que se subentende* (Hecker Filho, 1984, p. 166).

Ainda que tente justificar como "esquecimento" a ausência do tom mais íntimo, o fato é que, segundo outras correspondências, percebe-se mais distante o corpo do outro, aspectualizado pela "insuficiência": é esse *éthos* que se manifesta na carta de Apollinaire, e é "*incorporado*" por Madeleine, como se pode inferir da própria carta do poeta. Segundo Maingueneau: "Para o co-enunciador, o *ethos* permite que a obra *tome* corpo. Falaremos de *incorporação* para designar esse fenômeno" (1995, p. 140); "a corporalidade possibilita aos sujeitos a *incorporação* de esquemas que definem uma maneira específica de habitar o mundo, a sociedade" (1997, p. 48).

A construção de *simulacros* é dinâmica como é dinâmica a interação dos sujeitos falantes. Lembre-se de que entendemos o *simulacro* como construção modelar do sentido, que requer um referente não apriorístico, constituindo-se no discurso, como ilusão referencial. O importante na análise do *estilo*, como ensina Norma, é que se proceda à

apreensão dos "procedimentos pelos quais a ilusão referencial de um mundo reorganizado por um *eu* é construída numa totalidade de discursos" (Discini, 2003a, p. 72). O *simulacro*, assim, não interessa apenas na organização do "mundo natural" pelo sujeito que percebe, mas também como imagem "construída e trocada entre enunciador e enunciatário, no processo de manipulação intersubjetiva, que fundamenta a comunicação" (Discini, 2003a, p. 73).

Nas correspondências de Clarice Lispector há exemplos interessantes de utilização dos estilos *elevado* e *familiar*, respectivamente, prova de que o locutor deve escolher (como já mostravam os antigos retóricos) o estilo conforme o tipo de interação, respeitando a adequação ao gênero escolhido e a representação que faz de seu destinatário. Como ensina Bakhtin, "é sob uma maior ou menor influência do destinatário e de sua presumida reação-resposta que o locutor seleciona todos os recursos lingüísticos de que necessita" (2002, p. 326).

Numa "carta oficial", datada de 3 de junho de 1942, endereçada ao então presidente Getúlio Vargas e que tem por tema o pedido de "naturalização" da escritora, verifica-se a construção de um *éthos* aspectualizado pela "justa medida" o *tom* é sério, o *caráter* é equilibrado, o *corpo* ocupa o espaço "exato", dentro dos limites convencionados social e historicamente pela *cena genérica*[53]. Clarice, na época com apenas 21 anos, mas com plena consciência do tipo de interação entre os sujeitos falantes e dos cuidados necessários na construção do *éthos*, assim se dirige à autoridade, num jogo de imagens de seriedade e distanciamento, fundamental para o estabelecimento do "pacto veridictório":

> *Senhor Presidente. Não pretendo afirmar que tenho prestado grandes serviços à Nação*[54] *– requisito que poderia alegar para ter direito de pedir a V.Exª a dispensa de um ano de prazo, necessário para a minha naturalização. Sou jovem e, salvo em ato de heroísmo, não poderia ter servido ao Brasil senão fragilmente. Demonstrei minha ligação com esta terra e o meu desejo de servi-la, cooperando com o DIP, por meio de reportagens e artigos, distribuídos aos jornais do Rio e dos estados, na divulgação e*

[53] Neste exemplo, verificam-se os seguintes elementos: a ancoragem temporal ("3/06/1942"), a ancoragem espacial ("Brasil"), a ancoragem actorial (o interlocutor "Clarice" e o interlocutário "Presidente Vargas"), o conteúdo temático (o pedido de "naturalização") e a forma de estruturação (interação verbal via carta).

[54] Em seu "fazer-persuasivo", o interlocutor recorre ao artifício discursivo chamado *lítotes*: "Quando se nega no enunciado e se afirma na enunciação, constrói-se a figura que a retórica denomina de *lítotes*" (Fiorin, 1992, p. 57).

> *na propaganda do governo de V. Exª. E, de um modo geral, trabalhando na imprensa diária, o grande elemento de aproximação entre governo e povo (...) A assinatura de V. Exª tornará de direito uma situação de fato. Creia-me, Senhor Presidente, ela alargará minha vida. E um dia saberei provar que não a usei inutilmente* (Montero, 2002, p. 33).

Considerando o destinatário um político "populista", a remetente então o manipula habilmente com a tentação de um objeto de valor muito desejado por ele, isto é, a aproximação entre governo e povo. A escritora, pedindo a naturalização, se oferece como "adjuvante" nesse processo. Revela-se assim um *éthos* colaborador; apresenta-se um corpo mais próximo (apesar disso, cremos preservar-se a "justa medida", já que em nome da pátria – a *persona*, não a *pessoa*, é que se faz mais próxima).

Vale destacar que nas cartas oficiais o grau de distanciamento pode chegar a um extremo em que sequer se reconhece o "papel figurativo" do destinatário, identificado só por seu "papel temático", sem maior investimento semântico: "A correspondência oficial deve ser dirigida ao cargo e não ao indivíduo. Portanto, o correto é: 'Exmo. Sr. Prefeito Municipal da cidade de Campinas', sem incluir o nome (Medeiros, 2002, p. 128)".

É interessante comparar agora esse *estilo elevado*, como foi usado por Clarice Lispector na carta ao Presidente da República, com o *estilo familiar* que a escritora utiliza em correspondência com o filho Paulo Gurgel Valente, quando da viagem deste para intercâmbio cultural no exterior (a carta é datada de 26 de janeiro de 1969, Rio de Janeiro). Trata-se de outra esfera de relação, outro tipo de interação, outra "cena genérica", outra orientação apreciativa, outro *éthos*.

O enunciador constrói nesse contexto de comunicação uma cena de afeto e preocupação com o ente querido, o *éthos* de mãe zelosa e preocupada, endereçando-se a um enunciatário cujo simulacro corresponde à boa imagem do filho querido que deixa saudade e inspira orgulho. A carta manifesta o desejo de atualização desse "elo existencial" entre mãe e filho separados pela distância, que provoca a ausência:

> *Meu adorado filho, ontem, quando você embarcou, custei depois a pegar no sono. Não era por preocupação, mas acredite que qualquer mãe digna desse nome me entenderá. Há pouco tempo, Gafanhoto, você subia pelas minhas pernas para ficar no meu colo.*

> *É com orgulho ver você alto, fisicamente feito, e independente sobretudo. (...) Hoje, dia seguinte de sua partida, domingo, ocupei-me o dia todo para disfarçar a saudade. (...) Meu Gafanhoto, Deus te abençoe e te proteja. Aceite, junto com meu beijo, a minha bênção de mãe. Mamãe* (In: Montero, 2002, p. 261).

Quanto ao último estilo identificado por Bakhtin, o *estilo objetivo-neutro*, trata-se do estilo adotado nas exposições essencialmente orientadas para o objeto e que, portanto, parece desprezar o destinatário. Note-se que também esse estilo implica certa idéia do destinatário. Nas palavras de Bakhtin:

> *Esse estilo objetivo-neutro seleciona os recursos lingüísticos em função não só de uma adequação ao objeto do discurso, mas também do pressuposto fundo aperceptivo do destinatário do discurso, ainda que esse fundo seja levado em consideração de um modo muito generalizado, com a abstração dos aspectos expressivos – a expressividade do locutor num estilo objetivo também é reduzida ao extremo* (Bakhtin, 2002, p. 324).

Além do estilo do gênero, há também o estilo dos "autores" das cartas. Aqui se fala no estilo que emerge de uma totalidade discursiva, da qual se depreende o ator da enunciação: é o estilo que se manifesta na cenografia, não o "estilo do gênero". Em outros termos, trata-se do estilo numa perspectiva idioletal, e não socioletal.

Segundo Norma Discini, o *estilo* se reconstrói, na análise, pela captação das recorrências do dito. Revela-se, então, o *éthos* do enunciador, compreendido como "um modo de presença no mundo", enunciação que revela "uma maneira de habitar o espaço social", definindo uma maior proximidade ou distanciamento entre os interlocutores: "a estilística discursiva propõe uma análise que concebe o estilo como simulacro de um sujeito". O enunciador, assim, é tratado como o "fiador de uma enunciação", entendido como o *éthos* que toma corpo, que se desenha na construção do enunciado. O enunciatário, como vimos, tem sua gênese na incorporação desse corpo, dessa imagem construída. Em providencial formulação, a autora diz que o enunciador leva o enunciatário a querer/dever "entrar em conjunção com o valor do valor de uma totalidade" (Discini, 2003a, p. 61), com uma "imagem-fim".

Considerando essa idéia sobre *estilo*, reunimos elementos para pensar também na problemática do estatuto do gênero. Nos termos de Geraldo Tadeu Souza: "A partir da interação orgânica entre o gênero do discurso e o estilo, e do grau de proximidade entre o destinatário e o locutor, podemos compreender a tipologia dos estilos – íntimo, familiar, objetivo – definida na esfera da vida cotidiana ou da vida oficial" (Souza, 2002, p. 127). Os gêneros delimitam a esfera de atividade dos sujeitos, regulando em linhas gerais as possibilidades do dizer, os primeiros contornos de um *modo de ser* (*efeito de individuação*). Para enunciar com este ou aquele estilo, é preciso estar circunscrito numa dada esfera de circulação, num dado domínio de gênero.

As coerções de gênero, assim, na medida em que definem o que pode e o que deve ser dito na circunscrição do enunciado, são compreendidas como limites para a ação enunciativa. O sujeito deve comportar-se de dado modo, portando o saber específico sobre o gênero convocado, a fim de que seja interpretado adequadamente por seu interlocutário. Como diz Todorov, o gênero é um "modelo de escrita" para o enunciador e um "horizonte de espera" para o enunciatário (Todorov, 1981, p. 52). O sujeito operador, assumindo no caso das cartas o papel actancial de interlocutor, realiza um fazer pragmático, que é a construção do enunciado, e um fazer cognitivo, que é levar o outro a reconhecer o gênero em questão.

Como exemplo da determinação que o locutor sofre ao escolher o gênero, vale lembrar o que se disse sobre a carta comercial, abordada como um exemplo de enunciado mais estável, de caráter mais prescritivo. Como ela é mais rígida em sua configuração enunciativa, o "querer-dizer do locutor" se manifesta quase que exclusivamente na escolha do gênero: o enunciador, em função da atividade social em que se dá a interação, é modalizado pelo dever, diferentemente do enunciador de uma carta de amor, modalizado pelo querer.

Assim, a escolha do gênero implica determinadas configurações estilísticas. Isso partindo do pressuposto de que, para enunciar, o ator deve estar atento para o tipo de qualificação exigida para ter a autoridade enunciativa (Maingueneau, 1995, p.78). Como foi dito, o gênero, na condição de contrato discursivo, apresenta coerções, impondo limites ao ator da enunciação.

Retomando o liame entre *gênero* e *estilo*, segundo Discini, ao falar de construções discursivas, opera-se com "convocações enunciativas": os estereótipos do estilo, então, se apóiam "num estoque de figuras e temas enunciados, e na maneira recorrente de usá-los" (2003, p. 58). Na definição do estilo, elemento integrante do gênero, cabe ao analista apreender tal conjunto característico de esquemas que firmam cada interação verbal específica: as escolhas enunciativas apontam "lugares para ficar no mundo", formas de interação entre os sujeitos.

Como ensina Bakhtin: "o estilo está indissoluvelmente ligado ao enunciado, isto é, aos gêneros do discurso" (Bakhtin, 2000, p.283)[55]; "a estrutura da sociedade em classes introduz nos gêneros do discurso e nos estilos uma extraordinária diferenciação que se opera de acordo com o título, a posição, a categoria, a importância conferida pela fortuna privada ou pela notoriedade pública, pela idade do destinatário e, de modo correlato, de acordo com a situação do próprio locutor" (Bakhtin, 2000, p.322). Em cada *lugar social de enunciação*, assim, instituem-se diferentes "modos de dizer", distintos *modos de ser*: os "modos de presença no mundo" (estilos) se manifestam em determinadas configurações genéricas.

Para amarrar a relação entre *éthos*[56] e "gênero", vale retomar a idéia de Maingueneau de que o peso do é*thos* varia em função dos gêneros de discurso: "il est clair que le discours philosophique accorde a priori un role moindre à l´*éthos* que les discours literaire, politique ou publicitaire" (Maingueneau, 1999, p. 82). Da mesma forma, o *éthos* tem um peso diferente na carta de amor e na carta comercial (hipertrofiado na primeira, atrofiado na segunda), em cada qual circulam distintos *simulacros*. Isso não significa que não haja um *éthos* no gênero e um *éthos* na epistolografia de um "autor", mas quer dizer que, nos gêneros mais estereotipados, o único *éthos* que importa é o do gênero, enquanto, nos gêneros mais flexíveis, ganham relevo tanto o *éthos* do gênero quanto o da cenografia.

[55] Como alerta Norma Discini: "Há muito o que ser feito para que se estenda o papel dos gêneros na construção do estilo" (Discini, 2003a, p. 113).

[56] Na exemplar análise dos heterônimos de Fernando Pessoa, Discini ensina o percurso de construção do *éthos* já desde a timia fundamental (2003a, p. 76), para atingir a aspectualização discursiva e o modo de ser dos actantes, mostrando assim de que maneira, para a construção dos estilos variados, "Pessoa projeta diferentes sujeitos, cada qual com um sistema de atrações e repulsões que, euforizando ou disforizando o mundo perceptível, demonstra um modo de se inscrever nesse mundo e de fazê-lo significar" (2003a, p. 81). É a partir desses pressupostos que a autora apresenta, por exemplo, o "modo de ser" Ricardo Reis, depreendido de seu "modo de dizer", do qual desponta o *éthos* como *efeito de individuação* (2003a, p. 87). Assim, depreende-se um *éthos*, um corpo, um estilo.

Por isso é que, naqueles, só tem sentido falar de um estilo numa perspectiva socioletal, enquanto, nestes, é preciso levar em conta o estilo tanto de um ponto de vista socioletal quanto idioletal.

O *éthos* não é só um meio de persuasão, mas parte integrante da cena da enunciação: assim, conforme a esfera de circulação, conforme o gênero, ou seja, de acordo com a temática, a estrutura composicional e o estilo, verificam-se *modos de presença* específicos no mundo.

1.3.2 – A carta: cena genérica e estrutura composicional

A preocupação central deste trabalho é a definição da *cena genérica* "cartas de amor", isto é, do modo de fazer/ser típico deste regime enunciativo (o *modo de enunciação* rastreado por Discini, ainda em termos bem gerais, servirá de base à configuração da *cena genérica*. Isso permite operar, também, com a idéia de natureza socioletal de gênero, segundo define Greimas, homóloga à noção de gênero como *entidade sócio-discursiva*).

Há dois problemas a resolver: a definição do gênero "carta", em geral, e das "cartas de amor", em particular. Parte-se aqui da proposta de Norma Discini sobre o modo de enunciação da *carta* (Discini, 2003b). Depois de proceder à escolha de uma "família de textos" e à subseqüente "recherche d´un ensemble de traits communs" entre eles (Fontanille, 1999, p. 162), a autora define alguns traços recorrentes que definem as respectivas *cenas de enunciação* (que se realizam, vale ratificar, em dada estrutura composicional). Sua análise serve de base à que é proposta a seguir:

A cena genérica *carta*:

- Os dêiticos enunciativos de espaço e tempo são marcados explicitamente no enunciado. A ancoragem espacial e a temporal ocorre por meio do "cabeçalho", elemento que faz parte da estrutura composicional da carta. A ancoragem actorial se dá por meio do "vocativo epistolar", que instala a figura do interlocutário, e da "assinatura", que marca o papel do interlocutor: "vocativo" e "assinatura" também fazem parte da estrutura

composicional do gênero. Verifica-se, assim, a enunciação enunciada, com interlocutores instaurados no enunciado por meio de debreagem enunciativa de segundo grau[57].

- Exacerbamento da figura do *garant*[58], ou "fiador" discursivo, por meio da assinatura explícita.
- A assinatura, na medida em que revela a assunção enunciativa, inscreve o sujeito num universo de idéias, anseios, temores, enfim, valores em circulação em dado tempo e grupo social.
- O "fecho de cortesia" é outro elemento constitutivo da estrutura composicional, delimitando o grau de proximidade entre os interlocutores (tratamento com maior ou menor formalidade, produzindo efeito de sentido de maior ou menor intimidade, de objetividade ou de subjetividade).
- O gênero, assim, apresenta seus elementos constitutivos na seguinte dimensão sintagmática: cabeçalho, vocativo epistolar, assunto, fecho de cortesia e assinatura.
- Organização temporal com função predominante do sistema enunciativo. Em relação ao marco referencial presente, desdobram-se: concomitância (presente), anterioridade (pretérito perfeito 1)[59] e posterioridade (futuro do presente).
- Organização espacial predominantemente em função do sistema enunciativo[60].

A cena genérica *carta comercial*

- A tematização e a figurativização revelam a temática comercial (as relações firmadas no mundo da indústria e do comércio, com o objetivo de iniciar, manter ou encerrar transações).
- Como gênero mais padronizado, há uma fixidez maior dos papéis (diretor social, representante comercial, cliente, etc.). Assim, como estratégia para persuadir o interlocutário, o interlocutor reconstrói o universo figurativo relativo à atividade em

[57] cf. Fiorin, 1999a, p. 65-69.
[58] cf. Maingueneau, 1999, p. 79.
[59] cf. Fiorin, 1999a, p. 152.
[60] cf. Fiorin, 1999a, p. 265.

questão, a partir da instalação no enunciado de figuras que reproduzem o contexto de trabalho partilhado entre os participantes do jogo comercial.

- Considerando-se as modalidades veridictórias[61], no modo do parecer constrói um pronunciamento sobre uma dada relação comercial imediata; no modo do ser, um pronunciamento sobre uma época, sobre ideais, temores e valores em circulação em determinado grupo social (presença das chamadas "grades culturais", que assujeitam os interlocutores, historicizando/ideologizando seus posicionamentos).

- Dialogismo constitutivo do sujeito enunciador: o que ele diz é atravessado por outras vozes[62], no "macro-diálogo" do discurso comercial[63]. Apesar de o dialogismo constitutivo pertencer à natureza de qualquer texto, a particularidade está nas vozes que circulam em dada esfera de atividade, no caso, a comercial.

- Diálogo explícito, isto é, simulação do "diálogo imediato"[64] pela convocação da presença do interlocutário: ainda que sempre se fale para alguém, qualquer que seja o gênero, o "tu/você" é aqui explicitamente instalado. As formas de tratamento e os vocativos epistolares empregados nos textos examinados[65] marcam uma relação de distanciamento e formalidade entre os interlocutores: "Senhores", "Sr. Paulo", "V. Sas.", etc. O mesmo vale para os fechos de cortesia: "atenciosamente" é a forma de maior incidência, revelando o interesse na manutenção da interação (preservando o contrato fiduciário entre as partes envolvidas nas transações). Após o fecho, o interlocutor (remetente) assina, colocando embaixo seu "papel social" (cargo ou função): "Gerente de Crédito", "Gerente do Departamento Jurídico", "Gerente de Cobranças", "Gerente de Recursos Humanos", "Departamento de Compras", "Gerência Comercial", etc. Note-se a valorização da "pessoa pública", da *persona*, em detrimento do "papel pessoal", privado (às vezes, sequer o cargo é mencionado; o "fiador da enunciação" é o departamento – a relação, esvaziada de subjetividade, parece se dar entre instâncias administrativas, jurídicas, comerciais, não entre pessoas propriamente. A denominação "pessoa jurídica", por exemplo, endossa tal observação).

[61] cf. Barros, 1988, p. 55.
[62] cf. Authier-Revuz, 1982, p. 103.
[63] cf. Souza, 2002, p. 81.
[64] cf. Souza, 2002, p. 81.
[65] cf. Medeiros, 2002, p. 175-206.

- Gênero menos flexível, mais padronizado: não possibilita, portanto, a incorporação de diferentes normas lingüísticas, de distintos estilos individuais, como no caso das cartas de amor: "deve-se evitar fazer literatura, rebuscando o texto com adjetivos irrelevantes, metáforas inoportunas, períodos excessivamente longos. Clareza de idéias, rapidez de exposição (ir direto ao assunto). O vocabulário será o usual, sem a busca de terminologia complexa, neologismos, estrangeirismos, frases de efeito. Portanto, nada de estilo empolado" (Medeiros, 2002, p.164).
- Esse dado decorre da cena enunciativa que constrói o simulacro da transação comercial rápida e objetiva.

A cena genérica *carta de amor*

- Presença de vocativos que indicam maior afetividade, maior intimidade entre os interlocutores, como "Minha querida, minha alegria"[66], "Queridíssima e boníssima mulher"[67], "Meu bem"[68], "Minha Norazinha silenciosa"[69], "Elzinha, meu divino amor"[70], "Meu querido menino"[71], etc.
- Presença de assinaturas marcadas pela informalidade e que produzem efeito de sentido de intimidade, como "Teu Graciliano"[72], "Chiquinho"[73], "O Fogo Foguinho"[74], "Eu"[75], etc. Muitas assinaturas são acompanhadas de apostos também de teor íntimo, como "Teu fidelíssimo esposo e amigo, W.A. Mozart"[76], "Seu eterno marido, Dostoievsky"[77] e "Seu devotado e ligeiramente delirante amante, Henry"[78].

[66] Carta de Vladimir Nabokov a Vera Nabokov (Orsini, 1999, p. 193).
[67] Carta de Mozart a Constanze (Orsini, 1999, p. 189).
[68] Carta de Pedro I à Marquesa de Santos (Orsini, 1999, p. 109).
[69] Carta de James Joyce a Nora Barnacle (Orsini, 1999, p. 101).
[70] Carta de Nelson Rodrigues a Elza (Orsini, 1999, p. 106).
[71] Carta de Oscar Wilde a Lord Alfred Douglas (Orsini, 1999, p. 108).
[72] Carta de Graciliano Ramos a Heloisa Medeiros (Orsini, 1999, p. 28).
[73] Carta de Chico Mário a Nívia (Orsini, 1999, p. 60).
[74] Carta de Pedro I à Marquesa de Santos (Orsini, 1999, p. 110).
[75] Carta de Maiakovski a Lili Brik (Orsini, 1999, p. 233).
[76] Carta de Mozart a Constanze (Orsini, 1999, p. 191).
[77] Carta de Fyodor Dostoievsky a Anna Dostoievskaya (Orsini, 1999, p. 176).
[78] Carta de Henry Miller a Brenda Vênus (Orsini, 1999, p. 69).

- Presença de fechos de cortesia com traços passionais, como “Respeitosamente vos envio uns 90 beijos enormes”[79], “Adeus, a minha paixão cresce a todo o instante”[80], “Te amo muito”[81], “Um beijo. Sobretudo não me engane mais”[82], “Teu para sempre”[83], “Dois beijos intermináveis do meu amor imortal”[84], etc.

- A tematização e a figurativização revelam a cena amorosa entre os interlocutores instalados no enunciado. Figurativização dominante com alto grau de iconização (alta densidade semântica) na construção actorial[85]. Essa noção pode ser constatada já na abordagem dos vocativos, fechos de cortesia e assinaturas.

- Como estratégia para persuadir o interlocutário, abre-se ao interlocutor a possibilidade de construção de certo hermetismo figurativo, a partir da instalação no enunciado de figuras que reproduzem o contexto de intimidade partilhado apenas entre os participantes do jogo amoroso epistolar: epítetos que tornam um “exclusivo” ao outro (designações vocativas e recorrentes do interlocutário por meio de figuras com traços de afetividade), descrições de espaços, remissão a cenas, alusão a fatos mantidos sem explicitação (dados extra-lingüísticos que só podem ser inferidos pelos participantes da cena enunciativa).

- Considerando-se as modalidades veridictórias, no modo do parecer constrói um pronunciamento sobre uma relação amorosa; no modo do ser, um pronunciamento sobre uma época, sobre ideais, temores e valores em circulação em determinado grupo social (presença das chamadas “grades culturais”, que assujeitam os interlocutores, historicizando/ideologizando seus posicionamentos).

- Depreende-se disso a simulação de diálogo íntimo, com restrição do espaço discursivo aos participantes da cena amorosa.

- Dialogismo constitutivo do sujeito enunciador: o que ele diz é atravessado por outras vozes, no “macro-diálogo” amoroso. Deve-se ressaltar que o dialogismo é

[79] Carta de Torquato Neto a Ana Duarte (Orsini, 1999, p. 46).
[80] Carta de Mariana Alcoforado ao Conde Noel de Chamilly (Orsini, 1999, p. 74).
[81] Carta de Ernest Hemingway a Mary Welsh (Orsini, 1999, p. 97).
[82] Carta de Camille Claudel a Rodin (Orsini, 1999, p. 96).
[83] Carta de John Keats a Fanny Brawne (Orsini, 1999, p. 105).
[84] Carta de Nelson Rodrigues a Elza (Orsini, 1999, p. 107).
[85] cf. Barros, 1988, p. 117.

propriedade constitutiva de todo e qualquer discurso. O que interessa aqui, particularmente, são as vozes que circulam na esfera de circulação do discurso amoroso.

- Diálogo explícito pela convocação da presença do interlocutário.
- Gênero mais flexível, menos padronizado: sendo mais instável, possibilita a incorporação de diferentes normas lingüísticas, de distintos estilos individuais (maior exploração das "variantes lingüísticas", maior abertura a registros diversos).
- Esse dado, decorrente da cena enunciativa que constrói o simulacro da conversação íntima, leva à incorporação prevista da oralidade: a carta de amor como "linguagem do coração", "cópia da alma", impõe ao interlocutor que "escreva como fala", uma vez que "o bom estilo pode ser a negação da intimidade autêntica" (Gay, 1999, p. 339). Lembre-se que, como ensina Quintiliano, "o melhor estilo é o que mais se adapta a matéria, tempo, lugar e público", o que se coaduna com a advertência de Erasmo (*Libellus de conscribendis epistolis*, 1501-1502) de que "a grandiloqüência teatral é indecorosa na carta familiar" (Pécora, 2001, p.25).
- Possibilidade de diferentes modulações de voz, de acordo com as modalizações que constroem o sujeito, em cada cenografia, diferentemente do que ocorre na correspondência comercial, gênero mais padronizado.

IMAGEM:

- **Tela “Namorados”, de Milton Dacosta: “Figuras do Feminino”, p. 105.**

CAPÍTULO 2

OS PERCURSOS DO AMOR

O amor rouba seu nome da palavra gancho (amus), que significa capturar ou ser capturado, pois aquele que ama foi capturado na malha do desejo e aspira do mesmo modo a capturar alguém. Tal como o hábil pescador busca atrair peixes com sua isca e capturá-lo com seu envergado anzol, da mesma forma o homem que é prisioneiro do amor tenta atrair o objeto de sua afeição com seduções e empenha todo o seu ânimo na união de dois distintos corações com indissolúvel laço, ou então, se os vê já reunidos, envida esforços em mantê-los assim para sempre (Orsini, 1999, p. 19).

Em todos os tempos o amor, mesmo quando considerado sob seu aspecto mais elementar, sempre foi o eixo da vida humana. E continua sendo, seja como fonte de exaltação e lirismo, seja sublimado ao mais alto grau, a ponto de perder qualquer contato direto com o homem, para adquirir uma significação cósmica ou um valor místico. Então já se disse tudo do amor? Seguramente não. Isso só seria possível se a humanidade não fosse mais suscetível de evolução e as relações entre os seres estivesse imobilizada para sempre. Dá-se o contrário: o homem continua a obedecer ao mesmo movimento helicoidal que ele mesmo engendrou (Péret, 1985, p. 15).

2.1 – Os nomes do amor: o apego e a exclusividade

> *Como sabeis, as relações amorosas são várias, e tendem a aumentar em número indefinido: o amor do sonhador ao seu sonho, através do qual recebe notícias, e carícias, de longe, é apenas um exemplo* (Orsini, 1999, p. 117).

Este capítulo tem por objetivo deslindar a temática do gênero "carta de amor". Como sugere a denominação, o adjunto adnominal "de amor" caracteriza a cena genérica, apontando para a temática característica dessa espécie de correspondência. Não é demais lembrar que a "temática", um dos elementos estabilizadores do gênero, não subsume um tema específico, mas as grades amplas, os campos de sentido em que dados valores circulam. No caso da "carta de amor", abarca os movimentos passionais da vida íntima, os momentos de um relacionamento afetivo e sexual, a história de um casal.

A palavra "amor", todavia, é polissêmica: em situações concretas de uso, isto é, colocada em discurso, realiza sentidos diversos. Como mostra o texto em epígrafe, "as relações amorosas são várias", manifestando-se em "número indefinido". Fala-se, por exemplo, em "amor platônico", "amor entre amigos", "amor entre pais e filhos", "amor entre marido e mulher", "amor entre pessoas do mesmo sexo", "amor a Deus", "amor aos animais", "amor às plantas", "amor à vida", "amor ao perigo", "amor aos dentes", "amor à verdade", etc.

Antes de qualquer coisa, assim, deve-se proceder à definição do lexema "amor"[86], tendo sempre em mente que as denominações e as definições sofrem a influência das grades culturais: a cultura se manifesta no modo de nomear e representar o "mundo natural", no modo de reconhecer e explicar os sentimentos, na maneira de constituir o universo passional. Em outros termos, no léxico são construídos e manifestados os valores socioletais: o exame do léxico relativo ao "amor", dessa forma, revela as representações culturais desse sentimento. Segundo Greimas e Fontanille:

> *A língua propõe sua própria conceitualização do universo passional, cuja primeira formulação encontra-se num campo lexical específico, o da 'nomenclatura passional',*

[86] A respeito disso, são providenciais as seguintes palavras do Padre Vieira, no *Sermão do Mandato*: "Façamos distinção de amor a amor, como de raio a raio" (Vieira, 2003, p. 207). Queria dizer o mestre da oratória barroca que os amores são distintos, como o são o raio do sol e o raio da nuvem.

> *que revela as grandes articulações de uma taxionomia coextensiva a uma cultura inteira* (Greimas e Fontanille, 1993, p. 83).

Posto isso, interessa aqui examinar como a nomenclatura portuguesa denomina e define a paixão amorosa.

Em termos semióticos, pode-se dizer que o "amor" atua como uma espécie de "lexema do discurso", também denominado "configuração discursiva", que engloba vários percursos temáticos e figurativos (Barros, 1988, p. 120). Aparece, assim, em distintos contextos, adquirindo traços de sentido particulares, apesar da invariância de seu núcleo sêmico. Qual seria esse núcleo, que permite entender que se trata de "amor" em todas as ocorrências? Quais seriam as variações? De que espécie de amor tratam as cartas?

Segundo o dicionário *Houaiss*, o amor é definido, por exemplo, como "atração afetiva ou física que, devido a certa afinidade, um ser manifesta por outro"; "forte afeição por outra pessoa, nascida de laços de consangüinidade ou de relações sociais"; "atração baseada no desejo sexual"; "afeição baseada em admiração, benevolência ou interesses comuns, calorosa amizade"; "força agregadora ou protetiva que sentem os membros dos grupos, familiares ou não, entre si", "devoção afetuosa devida a Deus por suas criaturas", etc.

Como se percebe, o lexema "amor" está presente em distintos contextos, em diferentes percursos semêmicos: pode indicar "carinho", "amizade", "admiração", "devoção religiosa", etc, marcando o percurso dos sujeitos nas relações fraternais, filiais, conjugais, religiosas, etc. Em cada realização discursiva, nota-se a relação do sujeito com um objeto figurativo distinto: um "amigo", um "familiar", um "amante", "Deus"... Em cada definição de amor, verifica-se uma "escolha classemática" diferente, cada qual indicando uma maior ou menor "profundidade", isto é, a percepção de um sentido mais amplo ou mais restrito[87]: assim, o amor amplo, geral e irrestrito a qualquer ser vivo apresenta, por exemplo, uma maior "profundidade" que o amor como desejo sexual.

[87] Segundo Fontanille e Zilberberg, a profundidade "designa a orientação na perspectiva de um observador". O lexema "cão", por exemplo, pode ser definido como "mamífero" ou "quadrúpede": no primeiro caso, a definição provoca um efeito de "distanciamento", uma vez que o homem e a baleia são também mamíferos; no segundo, um efeito de "aproximação", pois o classema leva em conta a aparência visível do cão. Assim, "de acordo com a profundidade classemática, o *quadrúpede* teria, portanto, pouca profundidade e o *mamífero*, uma profundidade maior" (2001, p. 18).

Cada objeto, assim, recebe o investimento de um valor particular. A conjunção do sujeito com o objeto figurativo “amigo”, por exemplo, pode marcar a aquisição do valor “amizade”, do mesmo modo que a conjunção com o objeto figurativo “namorada” pode colocar o sujeito em relação com o valor “prazer sexual”, por exemplo. Dessa maneira, como o sujeito é definido pela relação com o objeto, em cada contexto se manifesta um *ser* distinto, que assume distintos papéis temáticos: o sujeito “amigo”, o sujeito “filho”, o sujeito “marido”, o sujeito “religioso”, e assim por diante. Na configuração discursiva do amor, pois, verificam-se variações temático-narrativas.

Apesar das distintas situações discursivas em que se manifesta o lexema “amor”, verificam-se invariâncias. Em todos os contextos, constata-se a atração do sujeito por dado objeto de amor, que é a “pré-condição” para a busca narrativa dos respectivos valores investidos. Em todos os casos, o sujeito manifesta uma relação eufórica com o objeto: trata-se de um sujeito modalizado pelo “querer”. Em todas as situações, constata-se que a afetividade investida no objeto é forte, tônica: em todas as definições, a relação entre sujeito e objeto é intensa (ainda que varie o gradiente dessa intensidade), como se percebe pela presença dos lexemas “forte”, “força”, indicando a “tonicidade” da conjunção.

Nessa abordagem dos “nomes do amor”, inspirada pela semântica lexical, o exame das definições do dicionário, em busca de correlatos, leva à palavra “apego”, definida pelo *Houaiss* como “ligação afetuosa; afeição, estima; dedicação constante e excessiva a (algo)”. O verbo “apegar” é traduzido como “fazer sentir ou sentir apego; afeiçoar (-se)”. O sujeito apegado, assim, é definido como aquele “que se apegou a”. Como se pode notar, as palavras “ligação” e “dedicação”, bem como a preposição “a”, indiciam a relação entre sujeito e objeto. A palavra “excessiva”, por sua vez, aspectualiza essa relação, apontando para seu gradiente da intensidade.

Como diz providencialmente Andréas Capellanus, em sua *De arte honeste amandi*:

> *o amor rouba seu nome da palavra gancho (amus), que significa capturar ou ser capturado, pois aquele que ama foi capturado na malha do desejo e aspira do mesmo modo a capturar alguém* (Orsini, 1999, p. 19).

A definição de "apegar" como "fazer sentir ou sentir apego" opera como uma paráfrase de "capturar ou ser capturado", que define, por sua vez, o "amor"[88]. Considerando "apegar" como "fazer aderir a, colar, agarra-se", novamente é possível estabelecer um paralelo com a definição de amor, segundo Capellanus: aquele que ama é um sujeito apegado, que adere à "malha do desejo", atraído pela força do objeto.

Isso leva a concluir que o amor se desenvolve na configuração do apego, que caracteriza a relação entre o sujeito amoroso e seu objeto. Não importa se o sujeito ama à mãe, ao irmão, ao cachorro, a Deus ou à esposa: por mais que sejam específicas as trajetórias de cada sujeito apaixonado, em todas se verifica como constante do imaginário passional do amor essa noção. Diz-se no senso comum, inclusive, que não é possível amar sem manifestar forte ligação com o objeto: nessa perspectiva, não havendo apego, o sentimento é outro, mas não é amor. O sujeito amoroso é um sujeito apegado ao objeto, atraído por sua força[89]. Essa idéia prova que se trata de uma marca de sentido necessária para a definição do lexema, sem a qual o sentimento não se consubstancia.

O seguinte trecho de *Semiótica das paixões* corrobora tal entendimento, conferindo ao termo, inclusive, um sentido ainda mais genérico, um alcance mais amplo [90]:

> *A intensidade do apego sobredetermina a junção, já que o dicionário deixa claro que é um "sentimento que nos une...", na medida em que o apego aparece como a constante subjacente a todas as contingências da relação entre o sujeito e o objeto, ele pode ser interpretado como uma "necessidade" que as variações dessa relação não afetam, da mesma forma que em lingüística um pressuposto é considerado necessário na medida*

[88] Quando se diz "fazer sentir" e "capturar", remete-se à figura do agente, que leva a pensar no papel de sujeito. Em "sentir apego" ou "ser capturado", à figura do paciente afetado, no papel de objeto. Isso leva a refletir sobre a indeterminação de papéis, à confusão entre sujeito e objeto. Nesse sincretismo, o sujeito, afetado pelo objeto, torna-se objeto; afetando o objeto, revela-se sujeito. O objeto, assim, é parte do sujeito, do mesmo modo que o sujeito é parte do objeto. Segundo Tatit, a busca do objeto realiza a procura da harmonia, da união originária, a nostalgia da fusão inaugural, quando ambos se reuniam na categoria "jectal" (Tatit, 1998, p. 37-40). Trata-se das chamadas "pré-condições do sentido", que serão deslindadas no tópico a seguir. Segundo a *Semiótica das paixões*: "É bem verdade que, na dimensão pragmática, pela conquista e pela apropriação, S1 submete O a seu poder e a seu querer; mas, na dimensão tímica do prazer possessivo, é S1 que está à mercê de O,S3" (Greimas e Fontanille, 1993, p. 215).

[89] Na verdade, como ensina *Semiótica das paixões*, "o apego repousaria num *dever-ser* que modalizaria não o objeto, mas a junção, seja ela qual for. Um *dever-ser* que compromete de certa forma a existência semiótica do sujeito; tudo, com efeito, se passa como se, uma vez rompido o apego, o sujeito tivesse de regressar a uma fase pré-semiótica onde nada mais teria valor algum para ele" (Greimas e Fontnille, 1993, p. 182).

[90] Nessa acepção mais ampla, "apego" se confunde com "atração", força motriz da relação sujeito-objeto no nível tensivo, como constante das "pré-condições do sentido".

> *em que ele não se interessa pelas variações (negação, interrogação, etc.) que afetam o posto* (Greimas e Fontanille, 1993, p. 182).

A respeito das distintas formas que o amor assume, subsumidas na língua portuguesa pela mesma palavra, os gregos usavam na Antigüidade distintos lexemas para denominar cada espécie. Nesse caso não se trata, então, de um mesmo lexema manifestando distintos percursos semêmicos, mas de distintas configurações discursivas. Em Língua Portuguesa, verifica-se o "sincretismo"[91], que não ocorre no Grego Antigo: a mesma "grandeza" engloba noções distintas. Assim, em Português, o sincretismo se torna resolúvel pela aposição de um adjunto adnominal ou de um complemento nominal à grandeza "amor": é o que ocorre, respectivamente, nas lexias "amor de pai" e "amor a Deus"[92].

No Grego Antigo, essa aposição é desnecessária, uma vez que não ocorre sincretismo. A palavra "agápe", por exemplo, indicava originariamente, segundo o *Houaiss*, "festa dos primitivos cristãos que consistia de uma refeição comum com a qual era celebrado o rito eucarístico". Não à toa seu sentido hoje é "qualquer refeição entre amigos". Sendo um amor associado ao valor "espiritualidade", define-se pelo traço da religiosidade, distinguindo-se já na denominação de outras formas de amor, fato que constitui obstáculo à ambigüidade.

A palavra "storgue" é a denominação de outro tipo de amor na perspectiva dos gregos antigos: trata-se de um amor que se desenvolve no contexto familiar, que tem por sujeitos pais e filhos, irmãos e primos, tios e avós. É um sentimento marcado mais pela doação do que pela troca. Por isso, a palavra também servia para designar o amor de um animal pelo dono. Em termos semióticos, esse amor realiza-se por meio de um programa de base que tem por fim o exercício do próprio amor: é como se o amor fosse um valor em si mesmo. No senso comum, é o que se chama de "amor incondicional": trata-se do amor no sentido da ternura.

O lexema "filía", por sua vez, demarca o território do amor entre amigos, que se traduz como amizade. Trata-se do "querer bem" àquele que não é necessariamente da

[91] "Pode-se considerar o sincretismo como o procedimento (ou seu resultado) que consiste em estabelecer, por superposição, uma relação entre dois (ou vários) termos ou categorias heterogêneas, cobrindo-as com o auxílio de uma grandeza semiótica (ou lingüística) que os reúne" (Greimas e Courtés, 1983, p. 426).

[92] Em Latim, por exemplo, há lexemas distintos para indicar o branco opaco e o branco brilhante. No primeiro caso, diz-se "albus"; no segundo, "candidus": cada nominativo designa uma noção específica. Em Português, as noções estão sincretizadas no termo "branco": o sincretismo se torna resolúvel pela aposição de adjuntos adnominais, que operam a especialização de sentido.

família, podendo, contudo, ocorrer nela: irmãos, por exemplo, podem querer-se bem sem ser amigos. A "filía", portanto, estabelece outro laço entre os sujeitos: a relação passa a ser marcada pela troca, não mais pela doação. O sujeito que dá amor ao outro espera ser sancionado positivamente, aguardando a retribuição. Os valores investidos no objeto podem ser o "interesse", o "carinho", a "hospitalidade", a "cumplicidade", a "franqueza", etc. Nesse tipo de amor, não se investe no objeto o valor "prazer sexual".

Em contrapartida, o amor denominado como "éros" é aquele em que o sujeito investe no objeto exatamente o "prazer sexual", que não se verifica no amor "filía". Trata-se do chamado "amor erótico", em que o objeto exerce sobre o sujeito uma atração libidinal: o sujeito é movido por um intenso querer estar em conjunção carnal com o objeto de desejo. Nesse amor, não raro se verifica o tema da "fusão dos sujeitos apaixonados" (tema recoberto, por exemplo, pela figura dos corpos fundidos, entrelaçados).

Como exemplificação das diversas manifestações desse sentimento, vale lembrar o nono capítulo da primeira parte da obra romântica *O Guarani*, que providencialmente tem por título "Amor" (Alencar, 2001, p. 51). Nesse capítulo, aparecem três sujeitos de estado que se relacionam de modo diferente com o mesmo objeto figurativo, Cecília, investindo nela distintos valores. Os sujeitos, nos papéis figurativos de "Loredano", "Álvaro" e "Peri", disputam o mesmo objeto, Cecília, que figurativiza para cada um deles uma dada manifestação do sentimento amor. Loredano, modalizado pelo "querer-ser", ambiciona Cecília como objeto de "desejo erótico"; Álvaro investe no objeto o amor "delicado e cortês", de impossível consecução; Peri investe em Cecília valores próprios da devoção religiosa, adorando-a como a uma deusa[93].

No livro *Cartas do Coração – uma antologia do amor* (Orsini, 1999), a titulação dos capítulos é bastante emblemática, sintomaticamente apontando para algumas das distintas formas que o amor assume, numa perspectiva taxionômica socioletal. O capítulo denominado como "Frêmitos e arrebatamentos", por exemplo, trata do amor denominado como "amor-paixão", típico do "sujeito apaixonado", intenso, exagerado:

> *Depois de um sinal de assentimento, já se conhece o gosto do amor retribuído e vem então o incontrolável, e, como aos amantes se permite o exagero, Alfred de Musset não*

[93] Na perspectiva cristã do Padre Vieira, trata-se do chamado "amor fino", definido como "aquele que não busca causa, nem fruto: ama porque ama, e ama por amar" (Vieira, 2003, p. 207).

> *relutava em escrever a George Sand: "Morro de amor, de um amor sem fim, sem nome, insensato, desesperado, perdido!" Ou, num tom igualmente arrebatado, porém mais objetivo, Chico Mário dizia a Nívia: "Recebi você em sua carta, mas quero você inteirinha"* (p. 53).

Se nesse caso o substantivo "paixão" se associa a "amor" para indicar *tipo*, na formação do substantivo composto, em outras situações os lexemas "amor" e "paixão" são empregados indistintamente, como se fossem sinônimos perfeitos. É o que se pode constatar, por exemplo, numa carta do Visconde de Valmont à Madame de Tourvel, extraída do romance epistolar *Ligações Perigosas*, de Choderlos de Laclos:

> *Após uma noite de tempestade, e durante a qual eu não pude fechar os olhos; após ter estado sem cessar na agitação de uma paixão devoradora ou na completa dissolução de todas as faculdades de minha alma, venho procurar junto à senhora a calma da qual eu preciso e que no entanto não penso ainda poder usufruir. Com efeito, a situação na qual me encontro ao escrever-lhe me faz conhecer como nunca o poder irresistível do amor; eu mal posso manter suficiente domínio sobre mim para dar alguma ordem às minhas idéias* (...) *Creia-me, senhora, a fria tranqüilidade, o sono da alma, imagem da morte, não levam à felicidade; apenas as paixões podem a ela conduzir* (Orsini, 1999, p. 47).

O fato de os termos "amor" e "paixão" serem tomados como sinônimos fica claro cotejando-se as seguintes passagens: "agitação de uma *paixão* devoradora"; "o poder irresistível do *amor*" (grifos nossos).

Diferentemente de "Frêmitos e arrebatamentos", o capítulo "O amor à tarde" trata do "amor maduro", também chamado de "amor sereno", que caracteriza um amante menos intenso, mais tranqüilo[94]:

> *O amor sereno não quer dizer cansado ou satisfeito. Longas convivências às vezes mudam a forma de falar da ausência e da saudade ao ser amado* (...). *Há algo de*

[94] Considerando o traço da intensidade como distintivo entre as espécies de amor, vale lembrar as seguintes palavras de Vieira: "Façamos distinção de amor a amor, como de raio a raio. O raio do Sol derrete favos de cera; o raio da nuvem não se contenta com menos que com escalar montanhas de diamante. Uma coisa é o amor afetuoso e brando, outra o forte e fino" (Vieira, 2003, p. 207).

> *singelo e tranqüilo nessas cartas* (...). *Vladimir a Vera Nabokov: "Não tenho mais palavras para lhe dizer o quanto a amo". São relações já duradouras que se querem sem fim: 'Seu eterno marido', como assina Dostoievsky ao escrever para Anna* (Orsini, 1999, p. 172).

Como se nota, na apresentação desses dois tipos de amor, a aposição de qualificativos faz pressupor o caráter plural do sentimento: "amor", assim, funciona como hiperônimo; "amor-paixão" e "amor maduro", como hipônimos.

Já o capítulo "Todas as maneiras de amar" abarca o amor em sentido mais amplo, sem o traço da "exclusividade", a começar pela escolha do pronome indefinido "todas", que produz efeito de englobamento, de totalização: o amor da mãe ao filho[95]; o amor do filho à mãe[96]; o amor do pai ao filho[97]; o amor entre amigos[98]; o amor entre irmãos[99]; o amor do neto ao avô[100], etc. Nesse capítulo, o lexema se manifesta como hiperônimo: é o amor *lato sensu*. Nas palavras de Elisabeth Orsini: "O amor cresce em várias direções e se volta para o irmão, o amigo, a mãe e o filho" (Orsini, 1999, p. 119).

Aliás, serve de bom exemplo uma carta que a própria Orsini escreve a seu filho:

> *O que eu quero dizer para você, meu filho, é que eu não vou mudar. Que eu não quero mudar. Essa é a mãe que você tem. Essa é a mãe que vai te amar sempre, do fundo do coração, e que vai estar sempre ao seu lado em qualquer momento de sua vida, é só você chamar.*
> *Com amor, de sua mãe* (Orsini, 1999, p. 138).

Nessa espécie de amor, a mãe, como sujeito, tem como objeto de querer o filho, no qual investe "cuidado", "carinho", "atenção". Trata-se de um querer intenso, como se percebe pela expressão "do fundo do coração": a localização espacial em um ponto extremo

[95] Carta de Adriana ao filho Michele, personagens do romance epistolar *Caro Michele*, de Natália Ginsburg (Orsini, 1999, p. 121).
[96] Carta de Cazuza a Lúcia Araújo (Orsini, 1999, p. 124); carta de Henfil a D. Maria (Orsini, 1999, p. 143).
[97] Carta de Rudyard Kipling ao filho (Orsini, 1999, p. 145).
[98] Carta de Tenessee Williams a Donnie (Orsini, 1999, p. 159).
[99] Carta de Van Gogh a Théo (Orsini, 1999, p. 164); carta de Mariana a Joana, personagens do livro *Novas cartas portuguesas*, de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa (Orsini, 1999, p. 151); carta de Clarice Lispector a Tânia Kaufmann (Orsini, 1999, p. 127).
[100] Carta de Vanka a seu avô, no conto *Vanka*, de A.P. Tchecov (Orsini, 1999, p. 166).

– “fundo” – indica a tonicidade forte do sentimento, figurativizado pelo “coração” (figura que reveste o tema do amor). Esse querer tem nome: é o que se denomina geralmente de “amor de mãe”. Esse querer é incondicional, aspectualizado pela duratividade, como sugerem, respectivamente, o pronome indefinido “qualquer” e o advérbio “sempre”: não há nada capaz de interromper o fluxo contínuo desse sentir.

Em todas as situações de amor analisadas (amor maduro, amor-paixão, amor de mãe, etc.), parece haver sempre, de início, uma atração que se converte em euforia[101]. Essa euforia, por sua vez, se traduz no desejo de conjunção entre sujeito e objeto. Em outros termos, a “foria”, entendida como “força que leva adiante”, vai direcionar o sujeito para a busca de dado objeto, conferindo-lhe existência semiótica[102]. Em qualquer direção, pois, o sujeito se movimenta na configuração do apego, quer para “capturar”, quer para “ser capturado” na “malha do desejo”.

Modalizado primeiramente pelo “querer”, o sujeito adquire “existência modal”. Ao investir um valor semântico nesse objeto, o sujeito adquire existência semântica. Assim, cada uma de “todas as maneiras de amar” trata de uma existência semântica particular, que envolverá papéis temáticos e figurativos distintos. Isso traduz, em termos semióticos, a idéia de que “o amor cresce em várias direções”, concretizando-se na relação com o irmão, o amigo, a mãe ou a amante. Sob uma base comum de invariâncias, assim, verificam-se as flutuações, as distintas realizações discursivas que caracterizam cada manifestação particular do sentimento.

Como se demonstrou, a palavra “amor” é de fato polissêmica: para adequá-la ao escopo desta dissertação, deve-se então proceder à sua especificação, reduzindo-lhe a “profundidade”, para que se possa assim melhor apreendê-la. Desconsideram-se, para tanto, as definições mais abrangentes, para focalizar especificamente o “amor” que cresce na direção do amante, ou seja, o amor como relação de envolvimento afetivo e sexual entre sujeitos, que buscam como valores o “prazer sexual”, a “fidelidade”, o “companheirismo”, etc, projetados no outro como objeto figurativo do desejo. O “querer”, dessa forma, adquire um nome; e, nomeado, um estatuto.

[101] Tais noções semióticas serão sistematizadas e detalhadas no próximo tópico deste capítulo.
[102] A existência semiótica é puramente a relação sujeito-objeto, que caracteriza o sujeito enquanto tal.

O que interessa a este trabalho, então, é o amor como desejo sexual e afetivo entre sujeitos amantes, construído na interação epistolar. Nessa perspectiva, a noção de "apego", como traço sêmico comum a toda maneira de amar, não basta para proceder à especialização de sentido do termo. A propósito disso, deve-se focalizar o seguinte:

> *Se considerarmos agora os actantes narrativos e as junções, constataremos, para começar, que a intensidade do apego traduz-se pelo grau de investimento do sujeito por seu objeto. Esse "grau" recobre, de fato, dois fenômenos: por um lado, o investimento do sujeito pelo objeto é mais ou é menos forte, conforme possa ele acolher ou não outros objetos; da mesma forma que há objetos "exclusivos" ou "participativos" que podem entrar em junção seja com um único sujeito, seja com vários sujeitos ao mesmo tempo, haveria sujeitos "exclusivos" ou "não exclusivos", que poderiam admitir quer um único objeto, quer vários* (Greimas e Fontanille, 1993, p. 183).

A partir dessa idéia, verifica-se presente na configuração do apego uma outra noção, que é a da "exclusividade". O apego, assim, pode ser caracterizado ou não pelo adjetivo "exclusivo". Considerando que o sujeito se define em relação ao objeto, ser exclusivo é

> *recusar partilhar, recusar toda participação, de modo que a exclusão pode concernir à distribuição dos objetos de valor em dada sociedade* (Greimas e Fontanille, 1993, p. 187).

Assim, se o sujeito pode acolher mais de um objeto, a relação de apego é marcada pela "não-exclusividade"; caso contrário, é caracterizada pela "exclusividade". Quanto ao *status* do objeto, ele pode ser "partitivo" ou "não-partitivo". Acerca disso, deve-se ponderar o seguinte:

> *O caráter participativo nada mais é do que o efeito de sentido do consenso dos sujeitos em vista da constituição da totalidade partitiva: basta que apenas um dos sujeitos não dê seu consentimento (recuse a partilha) para que seu objeto seja considerado como "não-partitivo", e ele, como "exclusivo"* (Greimas e Fontanille, 1993, p. 188).

A respeito dessa idéia de que o caráter participativo do objeto é um efeito que resulta do consenso dos sujeitos, tendo, portanto, uma natureza socioletal, ou seja, submetendo-se às determinações culturais, vale lembrar que a "revolução sexual" dos anos 60 do século XX, pregando o "amor livre", propunha uma revisão no quadro axiológico dos valores: nessa nova *episteme*, o sujeito é marcado pela não-exclusividade, e o objeto, pela partitividade. Isso se expressa, por exemplo, na mudança dos investimentos semânticos no objeto: a "fidelidade", marcada pelo traço da "exclusividade", cede vez ao "prazer sexual", que pode ser investido em qualquer objeto. Tal noção é trabalhada no texto a seguir:

> *Diretamente relacionada com o hedonismo, verificou-se a chamada revolução sexual* (...) *Agora é mais patente do que nunca um espírito de companheirismo entre jovens de ambos os sexos. As relações sexuais pré-matrimoniais transformaram-se em moeda corrente, não só entre os noivos, mas também entre aqueles que, simplesmente, se estimam* (...). *A liberdade sexual converteu-se assim na alternativa de muitos jovens perante a forma tradicional dos mais velhos. Ora bem, a atenção atual dada ao prazer substitui nos jovens o que nos mais velhos foi promessa de fidelidade "eterna"* (Carandell, 1979, p. 93-5).

A relação amorosa, nesse contexto cultural, não é marcada pelo apego exclusivo, uma vez que não se submete mais ao *dever-ser*: a relação não se dá "só entre os noivos". A liberdade se traduz pela modalidade do *poder*: o sujeito passou a poder-fazer/ser como quiser; antes, a relação não-podia-não-ser da maneira rigidamente convencionada, isto é, devia ocorrer de acordo com "a forma tradicional dos mais velhos". Se antes era investido no objeto o valor "fidelidade", passa a ser investido o valor "prazer". Além de um ser marcado pelo traço necessário da exclusividade e outro não, nota-se também uma distinção aspectual: a "fidelidade eterna" é marcada pela duratividade; o "prazer sexual" é pontual.

Então, considerando que o apego é comum a todo amor, mas não a exclusividade da relação, que depende do tipo de ligação entre sujeito e objeto, isto é, do grau de investimento do primeiro pelo segundo, aponta-se uma possibilidade de discretização entre os vários tipos de amor: no caso do amor a Deus, por exemplo, o mesmo objeto é partilhado

entre sujeitos distintos[103]. Aqui não se afirma, portanto, a singularidade do sujeito; a relação não é exclusiva. A respeito disso, é esclarecedora a seguinte reflexão de Benjamin Péret, que procura diferenciar, recorrendo a noções "quantitativas", o amor a Deus do amor devotado a uma mulher:

> *À divindade ilusória e única, válida para a coletividade inteira, passa a corresponder, desde sua desaparição, uma divindade não apenas real e individual, mas igualmente única.* (...) *Tendo desviado seus olhares de um céu ilusório, esses poetas foram assim conduzidos a procurar em sua vida mortal uma divindade na dimensão humana, sobre a qual podiam transportar suas forças afetivas* (Péret, 1985, p. 79).

Como se depreendem das palavras do poeta, no amor a Deus, o objeto é único, mas não os sujeitos. No caso do amor a uma mulher, sujeito e objeto são únicos: o sujeito é exclusivo, e seu objeto, não-partitivo. Aqui, a "divindade" não pode ser partilhada pela "coletividade inteira"[104]. É nisso que se funda a "especialidade" desta relação, em contrapartida àquela:

> *se o amor tivesse por expressão equivalente amar qualquer pessoa, a primeira que se encontra (...); mas a fórmula é muito diferente, amar uma só pessoa, uma única pessoa* (Kierkegaard, 1997, p. 69).

Na definição do amor como "força agregadora ou protetiva que sentem os membros dos grupos, familiares ou não, entre si", também não se verifica necessariamente o traço da exclusividade: desse semema infere-se que o sujeito pode investir o amor em distintos objetos; o mesmo objeto pode ser alvo do amor de distintos sujeitos.

---

[103] Sobre isso, Vieira diz o seguinte: "Os homens, quando menos, querem que o seu amor seja dívida de os amarem a eles, e obrigação de não amarem a outrem. E Cristo quer que o seu amor seja dívida de nos amarmos a todos, e obrigação de todos nos amarem a nós (...) o amor de Cristo leva por obrigação dois amores; porque nos ama com preceito de que cada um de nós ame a todos, e de que todos amem a cada um de nós" (Vieira, 2003, p. 210).

[104] Nessa concepção, o "amor livre" não propriamente é "amor", mas uma relação de outra natureza, em que apenas o prazer sexual é focalizado. Para Péret, o amor verdadeiro resulta de investimentos distintos no objeto: o prazer espiritual (intelectual), a afetividade e o prazer carnal. É isso que o poeta chama de "amor sublime". Apesar das diferentes representações do amor, na maior parte dos discursos amorosos a exclusividade é dominante: a partilha do objeto de amor, assim, é exceção.

O amor paternal ou maternal, por exemplo, pode ser devotado a vários filhos, isto é, o sujeito pode investir o mesmo valor em distintos objetos: o mesmo sujeito, assim, pode relacionar-se com distintos objetos. Aqui não se afirma unilateralmente, pois, a originalidade de um objeto de valor. De modo correlato, o amor ao filho pode ser característico de sujeitos distintos, como a mãe ou o pai[105]: nessa situação, o mesmo objeto é partilhado por sujeitos diferentes.

Nos dois casos, assim, nem o sujeito é "exclusivo", nem o objeto é "não-partitivo": ainda que esteja presente o traço do "apego", na caracterização do universo passional do amor, aqui não se pode falar propriamente em "exclusividade", uma vez que nesta se destacam "unidades-sujeitos" individualizadas no seio da coletividade[106]. Os filhos, para os pais, em geral são representados como constitutivos de uma totalidade partitiva, não como unidades integrais. Isso se expressa, por exemplo, em frases como: "todos os filhos são iguais para os pais"; "os pais amam igualmente a todos os filhos"[107].

Focalizando esse componente quantitativo como elemento diferencial do tipo de amor que é objeto desta dissertação, o traço da "exclusividade" confere ao apego uma marca específica: nessa situação, o sujeito apegado ao objeto seria "um sujeito cuja totalidade integral estaria consagrada a esse objeto" (Greimas e Fontanille, 1993, p. 183). Em outros termos, trata-se de um sujeito exclusivo, que admite, portanto, um único objeto: há uma relação necessária entre A e B, e não entre A e Não-B. O objeto desse apego exclusivo, assim, é modalizado pelo *dever-ser*: em outros termos, para A, o objeto *não-pode-não-ser* B: "o *dever-ser* (...) restringe o horizonte do sujeito a um único objeto" (Greimas e Fontanille, 1993, p. 196). O objeto é visto pelo sujeito, assim, como "uma totalidade sem resto, uma soma sem exceção, um lugar sem nada ao lado" (Barthes, 2003, p. 275):

[105] No instituto da "adoção", por exemplo, verifica-se bem a não-exclusividade do sujeito e a partitividade do objeto: sujeitos e objetos, ainda que não marcados pelo traço da consangüinidade, podem assumir os papéis de pais e filhos (o traço da consangüinidade, portanto, não é necessário nem suficiente para demarcar a exclusividade da relação).

[106] Vale lembrar, contudo, que a exclusividade não apresenta um estatuto ontológico, sendo uma construção discursiva: "basta que um dos sujeitos não dê seu consentimento (recuse a partilha) para que seu objeto seja considerado como *não-partitivo*, e ele, como *exclusivo*" (Greimas e Fontanille, 1993, p. 188).

[107] Os objeto, reconhecidos por meio de seus traços de individuação, são unidades integrais; "a coleção dos traços que lhes são comuns os transforma em unidades partitivas; a somação dessas unidades partitivas constitui, então, uma totalidade partitiva, que, por sua vez, porque ela apresenta, enquanto totalidade, traços de individuação, diretamente oriundos dos traços comuns que foram coletados no percurso, pode tornar-se uma totalidade integral" (Greimas e Fontanille, 1993, p. 188).

> *Encontro em minha vida milhares de corpos; desses milhares, posso desejar algumas centenas; mas, dessas centenas, amo apenas um. O outro de que estou enamorado designa a especialidade de meu desejo. Essa escolha, tão rigorosa que só conserva o Único* (Barthes, 2003, p. 11).

O texto a seguir também apresenta o amor marcado pelo traço da exclusividade:

> *Quase não se pode falar de escolha, já que, no caso, um único ser é necessário. O homem deve limitar-se a reconhecer sua presença, a confrontar com esta imagem que traz consigo sem saber, recoberta por um pesado véu de noite que repentinamente se rasgará graças ao encontro.* (...) *A maioria dos homens no mundo presente se limita a uma triagem sumária, a partir de considerações apenas tangentes ao amor, quando não estranhas* (Péret, 1985, p. 36).

Como se percebe nessa idéia do sentimento, o "amor exclusivo" requer um único ser: em termos semióticos, o que ocorre é de fato uma operação de triagem, em que os valores eufóricos são concentrados num único objeto, excluindo-se o que *deve-não-ser*. É isso que se nota no seguinte trecho de uma carta de Machado de Assis a Carolina Xavier de Novais:

> *Tu não te pareces nada com as mulheres vulgares que tenho conhecido. Espírito e coração como o teu são prendas raras*[108]*; alma tão boa e tão elevada, sensibilidade tão melindrosa, razão tão direta não são bens que a natureza espalhasse às mãos cheias pelo teu sexo. Tu pertences ao pequeno número de mulheres que sabe amar e sentir*[109]*. Como te não amaria eu?* (Orsini, 1999, p. 36).

Recorrendo a Zilberberg, estão presentes aí os "valores do absoluto", na circunscrição de uma "ética da triagem": essa definição constitui-se por oposição à que define o amor

[108] "O bom gosto é constituído de um conjunto de preferências tornado marcador de distinção; são predileções que deixam de ser meramente distintivas e passam a ser, para um determinado grupo social, distintas, no sentido de 'notáveis', 'ilustres', 'eminentes' (...). O gosto é um sistema de classificação aplicado aos objetos que define os sujeitos que entram em conjunção com eles. Dado que o gosto é um sistema distintivo, incide sobre o que é raro, único. É o prazer da diferença" (Fiorin. In: Fiorin e Landowski, 1997, p. 28).

[109] Esse trecho exemplifica bem a idéia de Barthes de que, num universo de milhares de corpos, o sujeito pode desejar uma centena, mas amar a um só: na carta de Machado, o interlocutor diz que há um pequeno número de mulheres que sabem amar e sentir, portanto que poderiam atraí-lo. Nesse universo já delimitado pela triagem, o interlocutário é o escolhido, tornando-se uma "totalidade sem resto" (Barthes, 2003, p. 11).

pelos “valores do universo”, nos domínios de uma “ética da mistura” (cf. Tatit, 2004, p. 91; Fontanille e Zilberberg, 2001, p. 15-37).

Segundo o semioticista, a relação “ou...ou” marca o universo dos “valores aristocráticos”, a relação exclusiva na qual o sujeito enunciador orienta seu fazer pela “extração”, isto é, pela eliminação de valores axiologizados como “indesejáveis” (modalizados pelo *não-querer-ser/ querer-não-ser*). A relação “e...e”, por outro lado, caracteriza o universo dos *valores democráticos,* no qual o enunciador orienta seu fazer pela “adição”, isto é, pela coordenação de valores diferentes, axiologizados como “desejáveis” (modalizados pelo *querer-ser*).

No primeiro caso, é dominante a força da repulsão; no segundo, a da atração. Em outros termos, verifica-se, de um lado, a estratégia discursiva da “exclusão”; de outro, a da “assimilação”. Em outros termos, a “triagem” persegue a “pureza”; a “mistura”, a “miscigenação”: a lógica da triagem converte os valores em objeto de “reverência religiosa”, na dimensão do “sagrado” (considerado valor “puro”); a lógica da mistura opera na dimensão do “profano” (valor “impuro”)[110].

Valendo-se de Cassirer, Zilberberg diz que o sagrado é da ordem do “fechamento”, como uma região cercada, protegida do mundo “exterior” (considerando que na estrutura mítica cada espaço recebe um “acento” especial, que opera como traço distintivo em relação ao discurso que pertence a outro espaço). O profano, assim, é da ordem da abertura, refratário à exclusividade, à localidade, na direção da ubiqüidade.

O “amor exclusivo”, regido pela “ética da triagem” é “aristocrático”, “sagrado”. Não à toa Ernest Hemingway escreve a Mary Welsh: “para mim você ocupa o lugar da religião” (Orsini, 1999, p. 98). Dostoievsky, por exemplo, tratava Anna Dostoivskaya por “meu anjo” (Orsini, 1999, p. 174). Nesse quadro em que o amor ganha dimensão religiosa, Jean Cocteau escreve a Jean Marais, convertendo este em objeto de devoção exclusiva: “Ajude-me a ser santo, a ser digno de você e de mim. Eu só vivo por você” (Orsini, 1999, p. 70). Visconde de Valmont fala a Madame de Tourvel em “altar sagrado do amor” (Orsini, 1999, p. 48). O “amor-livre”, em contrapartida, regido pela “ética da mistura”, é “democrático”, “profano”.

[110] Zilberberg, Claude, anotações da aula 4 do curso de *Semiótica Tensiva* ministrado na USP no segundo semestre de 2003.

Posto isso, diante do objeto exclusivo o sujeito não tem "querer": a relação é necessária, caracterizada pelo "dever". O senso comum, aliás, traduz essa noção, ao dizer que "as pessoas não escolhem o amor", que "as pessoas não se apaixonam por quem querem". É isso que se nota, por exemplo, em lamúrias como: "se eu pudesse escolher, não me apaixonaria por...". O amor marcado por esse tipo de apego é denominado por Benjamin Péret de "amor sublime", sendo assim definido:

> *O amor-sublime aparece sempre como um sentimento que satisfaz a vida total do sujeito, reconhecendo no ser amado a única fonte de felicidade. O objeto de amor torna-se tão essencial ao coração quanto o ar à vida física.* (...) *Enquanto todas as outras formas de amor admitem seres sucessivos, inclusive o requerem, o amor sublime, uma vez encontrado o objeto de sua busca, fixa-se aí para sempre, ilustrando assim os conceitos chineses do "yin" e do "yang" que, inoperantes um sem o outro, se atraem e se completam* (Péret, 1985, p. 17-18).

Trata-se de um sujeito amoroso, portanto, que se define pela relação de apego exclusivo e intenso[111] com seu objeto, que não pode ser outro[112]. É isso que se depreende das seguintes passagens de uma carta de John Keats a Fanny Brawne: "És para mim um objeto intensamente desejável (...). Não posso viver sem você" (Orsini, 1999, p. 104). Tal entendimento é corroborado também por algumas das definições de amor aferidas no *Houaiss*: "atração afetiva ou física que, devido a certa afinidade, um ser manifesta por outro"; "forte afeição por outra pessoa". O Código do Amor do século XII, em seu artigo 30, afirma: "Uma pessoa que ama está ocupada assiduamente e sem interrupção pela imagem do que ela ama" (apud Péret, 1985, p. 56). Como se percebe nessas discursivizações do amor, a relação aqui é entre dois termos específicos, ou seja, entre um

[111] "A intensidade do apego traduz-se pelo grau de investimento do sujeito por seu objeto (...). O investimento do sujeito é mais ou menos forte conforme possa ele acolher ou não outros objetos" (Greimas e Fontanille, 1993, p. 183).

[112] Os versos a seguir, de Florbela Espanca, traduzem bem essa idéia: "Livro do meu amor, do teu amor,/ Livro do nosso amor, do nosso peito.../ Abre-lhe as folhas devagar, com jeito,/ Como se fossem pétalas de flor (...)/ Livro de mais ninguém! Só meu! Só teu!/Num sorriso tu dizes e digo eu:/ Versos só nossos mas que lindo sois" (Espanca, 2002b, p. 18). Interessante notar que o pronome "nós" engloba apenas o "eu" e o "tu", excluindo as demais pessoas. A sintaxe discursiva, assim, é reveladora da noção de exclusividade. Além disso, traduz também a noção de "fusão dos sujeitos apaixonados" num só corpo, como será detalhado no tópico 2.6.

sujeito e um objeto marcados, o que faz presente como invariante a noção de "exclusividade":

> *a natureza do objeto amado é de repente reconhecida pelo sujeito, numa resposta direta a um desejo que só esperava a aparição de seu objeto para se tornar imperioso. Stendhal frisa: "A alma fez-se um modelo ideal sem perceber. Um dia ela encontra alguém que se assemelha a tal modelo, a cristalização reconhece seu objeto pela perturbação que ele lhe inspira e consagra para sempre ao senhor do seu destino tudo aquilo que sonhava há tanto tempo"* (Péret, 1985, p. 20).

Recorrendo à *Semiótica das paixões*, pode-se dizer o seguinte, a respeito do componente quantitativo convocado para a discretização dos tipos de amor:

> *A circulação dos bens repousa sobre a noção de "parte" e corresponde ao "partitivo definido" da gramática; a participação suporia, em compensação, uma indiferenciação das partes e corresponde aos "indefinidos" gramaticais, e a todo momento os objetos ficam livres de acesso para todos os sujeitos; a exclusividade determina uma unidade singular, retirada da participação, que corresponderia ao "definido singular" da gramática* (...). *Os sujeitos exclusivos interrompem ou questionam o processo de constituição do actante coletivo. Podem-se supor, logo de início, indivíduos tratados como unidades integrais, no sentido de que, enquanto unidades, eles comportam traços de individuação* (...) *A exclusividade diz respeito a "unidades-sujeito" que se individualizam em detrimento da coletividade e que afirmam, contra os traços comuns constitutivos dessa totalidade, traços diferenciadores* (Greimas e Fontanille, 1993, p. 187).

Isso mostra a especialidade do objeto: como unidade singular, é sempre "o", único, nunca "um" qualquer. Ao sujeito não interessam outros objetos; ao objeto fica vedado o acesso de outros sujeitos. A pessoa amada é uma unidade singular, retirada da participação: "Resistir a mil tentações para se abandonar apenas a uma (...), negligenciar as frações para visar o número inteiro, que aquelas não podem atingir" (Péret, 1985, p. 95). Como escreve Rosa Luxemburgo a Leo Jogiches: "juntos e em harmonia, o mundo exterior nos é indiferente" (Orsini, 1985, p. 81). O mundo exterior é indefinido, não marcado. É como se

só existissem os amantes, vivendo exclusivamente um para o outro[113]: o sagrado é da ordem do "fechamento", como uma região protegida do mundo exterior ao território do amor[114].

Assinalando nesses casos o investimento exclusivo do sujeito por seu objeto, o apego pode ser reformulado como "devotamento", palavra que tem como correlatas a "fidelidade" e a "lealdade". Segundo o dicionário *Houaiss*, ela é assim definida: "ato ou efeito de devotar (-se); dedicação". O verbo "devotar" significa "consagrar (a existência, um sentimento etc.)". Isso equivale à idéia de "zelo", como "um vivo ardor em servir a uma pessoa ou a uma causa à qual nos consagramos sinceramente", no qual o sujeito é "*consagrado*, e até *sacrificado*, a seu objeto" (Greimas e Fontanille, 1993, p. 184).

Tal idéia de devoção do sujeito à pessoa amada, objeto de culto especial, aparece com freqüência nas cartas de amor, como nesse trecho de uma carta de Victor Hugo a Adèle Foucher:

> *Ah, deixe-me cair humildemente aos seus pés, você é tão generosa, tão terna e tão forte! Estive pensando que o limite máximo da minha devoção só podia ser o sacrifício da minha vida; mas você, meu generoso amor, estava pronta a me sacrificar o repouso da sua* (...). *Você é o objeto mais digno de respeito, a criatura mais respeitada por seu Victor* (...). *A minha alma inteira lhe pertence. Se toda a minha existência não fosse sua, a harmonia do meu ser ter-se-ia perdido e eu teria morrido – morrido inevitavelmente* (Orsini, 1999, p. 84).

No trecho "se toda a minha existência não fosse sua", está pressuposto que a existência de um pertence ao outro. Isso põe em cena um outro traço de sentido no apego amoroso: a noção de "posse". Conforme o dicionário *Houaiss*, trata-se do "estado de quem possui uma coisa, de quem a detém como sua ou tem o gozo dela". Refinando ainda mais a análise do lexema "amor", assim, verifica-se na configuração do "apego", além da

[113]No nível discursivo, a categoria "exclusividade" se manifestará muitas vezes na noção de "individualidade": "Ademais, cada um possuindo uma individualidade nitidamente acentuada, pode então pensar no ser que lhe falta para que a harmonia reine em cada um, ou melhor, para conhecer a felicidade" (Péret, 1985, p. 34).

[114] Essa idéia de "fechamento" do casal no espaço exclusivo da relação é assim traduzida por Florbela Espanca: "Sem saber se no mundo há paz ou guerra,/ Sem ver nascer, sem ver morrer o dia" (Espanca, 2002b, p. 135).

“devoção” e da “exclusividade”, mais esse traço de sentido. Antes de examiná-lo, é importante deixar claro que pode haver “apego” sem “devoção” e sem “exclusividade”. Do mesmo modo, a noção de “posse” pode ou não se realizar no discurso amoroso, marcando a relação entre sujeito e objeto.

De acordo com a *Semiótica das paixões*, a “possessão” remete a “deter”, “servir-se de”, “ter prazer de” (Greimas e Fontanille, 1993, p. 185). O sujeito da possessão, logo, é aquele que tem consigo o objeto, e não um sujeito de fazer que busca a conjunção: trata-se de “um sujeito já conjunto que visa ao prazer de seu objeto” (Greimas e Fontanille, 1993, p. 185), definição que se coaduna com a do *Houaiss*. O fato de o sujeito ter apego ao objeto, portanto, não significa que tem a sua posse, do mesmo modo que a posse não garante o apego.

Nas cartas de estabelecimento do elo existencial entre os amantes, ou de restabelecimento, por exemplo, nota-se um apego sem posse. Nas cartas de ruptura do elo, a posse é marcada pelo desapego, e o objeto é abandonado. Nas cartas de manutenção, em contrapartida, verifica-se o termo complexo, o apego com posse, a posse com apego. Trata-se de uma noção que pode, assim, ser pensada numa perspectiva aspectual. Conforme aparece na esfera dos discursos jurídicos, a “posse” é marcada pela incoatividade, pela duratividade, pela terminatividade e pela iteratividade. Isso se constata, respectivamente, nas seguintes expressões, que remetem também à espacialização: “entrar na posse”; “permanecer na posse”; “deixar a posse”; “reintegrar na posse”.

Essa espécie de “juridismo das relações afetivas” se manifesta, por exemplo, no seguinte trecho de uma carta de Frida Kahlo para um namorado: “Alex (minha propriedade garantida)” (Zamora, 2002, p. 19). O vocativo epistolar cria uma representação figurativa do objeto de posse, segundo o imaginário jurídico do “direito de propriedade”. A presença do traço da posse também se verifica no uso de pronomes possessivos na interpelação do outro: “Meu Alex” (Zamora, 2002, p. 16).

O tratamento da “posse” na configuração do apego amoroso, enfim, permite pensar no início da conjunção entre sujeito e objeto, na manutenção da conjunção, na disjunção e no restabelecimento da conjunção. A “possessão” em sentido estrito, dessa forma, é característica das cartas de manutenção do elo existencial.

Na definição do "amor", deve-se considerar também o "gradiente tímico" do apego, a intensidade que marca a relação entre sujeito e objeto, "as oscilações de intensidade próprias do conteúdo afetivo" (Tatit, 1998, p. 35). A partir desse critério, notam-se diferentes espécies de amor. Fala-se, por exemplo, em "amor-paixão" para indicar a maior tonicidade do sentimento: a paixão, nesse substantivo composto, opera como um intensificador, indicando o "pico" do querer. É o que atesta um trecho da carta do Visconde de Valmont à Madame de Tourvel, citada há pouco: "na agitação de uma paixão devoradora ou na completa dissolução de todas as faculdades de minha alma" (Orsini, 1999, p. 47). Ou um trecho da carta de Alfred de Musset a George Sand, também há pouco apresentada: "Morro de amor, de um amor sem fim, sem nome, insensato, desesperado, perdido!" (Orsini, 1999, p. 55).

Nessa espécie de amor, não raro a paixão se realiza discursivamente aspectualizada por uma menor duração[115], pela efemeridade[116], como atestam os exemplos citados. Nas palavras de Musset, o amor é tão intenso, acelerado, que conduz à morte: é aspectualizado, portanto, pela terminatividade. Já o amor sem o gradiente da paixão é em geral visto como mais ameno, tranqüilo, como sugere a expressão "amor sereno", em que o adjetivo "sereno" traduz o "gradiente tímico", a noção de um amor menos intenso, "desacelerado". Esse amor é em geral aspectualizado pela duratividade[117]: é o que muitos poetas e seresteiros chamam de "amor eterno", "amor maduro", "amor de uma vida inteira", etc. É isso que se verifica

[115] Em *Noites brancas*, de Dostoiévski, a história de amor dura duas noites, conforme as palavras do narrador à amada Nastenka: "Seja bendita, minha querida, por não me ter repelido imediatamente, por me ter permitido dizer hoje que, pelo menos, pude viver duas noites em toda a minha vida!"; "Que o céu te seja luminoso, que seja claro o teu gentil sorriso e bendita sejas tu própria pelo minuto de felicidade e de alegria que proporcionaste a um coração solitário e grato" (Dostoiévski, 1988, p. 39-92). Na novela, o narrador se apaixona pela personagem, inicia com ela um relacionamento e se resigna com o término da relação em 48 horas (a história amorosa é marcada pela *brevidade*).

[116] Sobre a perda de intensidade do amor, na direção da terminatividade, Leminski diz: "O amor, esse sufoco,/ agora há pouco era muito,/ agora, apenas um sopro" (Leminski, 1996, p. 119). Sobre a efemeridade do instante de paixão, Florbela Espanca escreve: "Ah, fixar o efêmero! Esse instante/ Em que o teu beijo sôfrego de amante/ Queima o meu corpo frágil de âmbar loiro" (Espanca, 2002b, p. 135). Sobre a instabilidade da paixão feminina, Florbela diz: "Acreditar em mulheres/ É coisa que ninguém faz;/ Tudo quanto amor constrói/ A inconstância desfaz./ Hoje amam, amanhã esquecem,/ Ora dores, ora alegrias;/ E o seu eternamente/ Dura sempre uns oito dias" (Espanca, 2002a, p. 43).

[117] Em termos tensivos, verifica-se uma menor intensidade e uma maior extensidade: como mostra Zilberberg (1984a), uma maior aceleração e rapidez, no eixo da intensidade (andamento), conduz a uma menor longevidade, no eixo da extensidade (temporalidade); em contrapartida, o andamento mais lento leva à maior longevidade.

nas palavras de Orsini: “são relações já duradouras que se querem sem fim”[118]. O adjetivo “duradouras” e a locução “sem fim” traduzem a noção de duratividade, de continuidade ininterrupta. A mesma idéia se verifica no adjetivo “eterno”, presente na assinatura de Dostoievski a Anna: “Seu eterno marido”.

Sobre essa relação entre intensidade e duração, é lapidar o seguinte trecho de uma carta de Lytton Strachey a Dora Carrington:

> *Você me pareceu em sua carta sugerir que meu amor diminuiu com o tempo; não é verdade. Acho que aumentou. É verdade que a excitação dos primeiros tempos (como com todo mundo) diminuiu; mas algo mais profundo cresceu em seu lugar* (Orsini, 1999, p. 150).

O estado patêmico do sujeito, como efeito de sentido da relação de conjunção com o objeto, também é diferente nos dois tipos de amor: no “amor-paixão”, pode-se dizer que o sujeito apaixonado conhece o “êxtase”; no “amor maduro”, conhece a “felicidade” (Tatit, 1998, p. 53). Parece ser isso o que Lytton quis dizer a Dora, ao escrever que “algo mais profundo cresceu”: o que diminuiu foi o “êxtase”, a “surpresa”, “a excitação dos primeiros tempos”; o que cresceu foi a “felicidade”. Interessante notar que, ao colocar entre parênteses o enunciado “como com todo mundo”, o enunciador sugere uma regularidade nas relações amorosas: a transformação do amor-paixão em amor maduro, sob a ação do tempo.

Outra distinção que se pode estabelecer entre as duas espécies de amor é que, no amor-paixão em geral se verifica um ator aspectualizado pelo “excesso”: “aos amantes se permite o exagero” (Orsini, 1999, p. 53). No amor maduro, em contrapartida, o ator se constrói normalmente no modo do “equilíbrio”: “há algo de singelo e tranqüilo nessas cartas” (Orsini, 1999, p. 172).

É importante deixar claro que a noção de “justa medida” se constrói em cada cenografia específica: há situações em que o “excesso” é visto como a medida exata, sendo

[118] No último terceto do soneto *O meu desejo*, Florbela Espanca escreve, traduzindo a noção de andamento mais lento e longevidade: “Deixa-me andar assim no teu caminho/ Por toda a vida, Amor, devagarinho,/ Até a morte me levar consigo” (Espanca, 2002b, p. 133). No último terceto do soneto *Escrava*, registra: “Ah, esse verso imenso de ansiedade,/ Esse verso de amor que te fizesse/ Ser eterno por toda a Eternidade!” (Espanca, 2002b, p. 134).

o “equilíbrio” julgado como “insuficiência”. É o que se pode depreender das seguintes palavras de Visconde de Valmont a Madame de Tourvel, em que a “tranqüilidade” é um valor disfórico, indesejado: “Creia-me, senhora, a fria tranqüilidade, o sono da alma, imagem da morte, não levam à felicidade; apenas as paixões podem a ela conduzir” (Orsini, 1999, p. 47).

O que interessa por ora é que a diferença entre os dois tipos de amor, mais uma vez, é de gradiente tímico, como mostra Luiz Tatit:

> *Assim, quando a união atinge o auge da velocidade, dizemos que o sujeito está em êxtase. Com o passar do tempo, se a união permanece, certamente perderá sua intensidade inicial e diremos então que o sujeito é feliz. As diferenças lingüísticas aqui representam nossas necessidades culturais de configuração das nuanças afetivas. A felicidade é mais lenta que o êxtase (...). A união plena e extática é por demais efêmera para constituir um projeto de vida* (Tatit, 1998, p. 53).

Essa noção desenvolvida por Tatit se coaduna com o título “Frêmitos e arrebatamentos”, do livro de Orsini: segundo o dicionário *Houaiss*, uma das definições de “frêmito” é “estremecimento, movimento agitado”. O verbo “fremir”, definido como “provocar breve estremecimento”, é marcado pelo traço da “brevidade”. A palavra “arrebatamento”, por sua vez, tem como uma de suas definições a “sensação de êxtase”, marcada pelo traço da “intensidade”. O sujeito arrebatado[119] é caracterizado pela “veemência”, pelo “ímpeto”, é “dominado pela paixão”. Trata-se de um sujeito impetuoso, entendendo-se “ímpeto” como “força súbita e intensa”: “arrebatado” pela força do querer, o sujeito é então modalizado por um *não-poder-não-fazer* (o impulso leva à ação). Nessa mesma linha vai Claude Elsen, que ratifica, em seu *Homo eroticus*, a diferença entre “amor” e “paixão”, alertando aquele “que confunde com o amor o irrisório arrebatamento da paixão” (apud Péret, 1985, p. 38).

Assim, tanto para Tatit quanto para Orsini, o “amor-paixão” é caracterizado pelos traços da “intensidade” e da “brevidade”: é um querer intenso e efêmero. É o que expressam também os conhecidos versos do *Soneto da Fidelidade*, de Vinícius de Moraes:

[119] Os papéis patêmicos aparecem como “eflorescências passionais do *apego*” (Greimas e Fontanille, 1983, p. 184).

"Que não seja imortal, posto que é chama/ Mas que seja infinito enquanto dure". A figura da "chama" concretiza no discurso amoroso o tema da brevidade e intensidade do amor-paixão[120].

Diante desse quadro, a questão agora é apresentar uma proposta de apreensão da temática do amor, definindo os hipônimos característicos de cada espécie de interação epistolar amorosa.

Recorrendo novamente ao livro *Cartas do Coração*, nota-se um caminho apontado por Elizabeth Orsini na organização dos capítulos: as cartas são dispostas em "classes de textos", cuja denominação aponta para cenas genéricas particulares, caracterizadas por dada temática. O capítulo intitulado "Fazendo a corte", por exemplo, trata do tema do despertar do desejo, da expectativa do primeiro encontro, do devir do sujeito amante: o sujeito é movido pelo desejo de aquisição do objeto. Trata-se do momento, nas palavras de Orsini, em que

> *o homem que é prisioneiro do amor tenta atrair o objeto de sua afeição com seduções e empenha todo o seu ânimo na união de dois distintos corações com indissolúvel laço* (1999, p. 19).

Uma vez conquistado o objeto, o sujeito amante, antes "virtual", torna-se "realizado". Nesse novo instante da narrativa do amor, o sujeito procura manter sua relação com o objeto: "a união de dois distintos corações com indissolúvel laço". Em outros termos, uma vez estabelecido o elo, o sujeito se empenha parar mantê-lo "indissolúvel", isto é, para que não se desfaça a conjunção (o tema da "manutenção da união" é figurativizado no trecho pelos corações atados por um laço indissolúvel[121]). É isso que se verifica no capítulo "Suspiros d'alma".

---

[120] Em *Semiótica das paixões*, Greimas e Fontanille ensinam que "as definições das paixões no dicionário comportam uma série de denominações taxinômicas que constituem como que grandes classes da vida afetiva". Por exemplo, os lexemas "sentimento" e "emoção", discretizados por traços aspectuais particulares: esta é definida como "reação afetiva, em geral intensa" e de "caráter momentâneo"; aquele, como "estado afetivo complexo, estável e durável" (1993, p. 84). Nessa perspectiva, o "amor maduro" se coaduna com a noção de "sentimento"; o "amor-paixão", com a idéia de "emoção". A respeito disso, Barthes faz a seguinte pergunta: "Por que *durar* seria melhor do que *queimar*?" (Barthes, 2003, p. 16).

[121] Trata-se de uma figura recorrente nos discursos amorosos, apresentando algumas pequenas variações: por exemplo, a imagem de dois corações atravessados por uma flecha, ou de uma corrente com cadeado atando-os.

Nele, o tema presente é o da "manutenção do elo", do "querer estar sempre junto" do objeto: o sujeito tenta remediar a eventual distância física entre ele e o objeto presentificando-se verbalmente ao outro, fazendo que este ouça os seus "suspiros d'alma". Segundo Orsini, citando Andréas Capellanus, o sujeito amante, "se vê os dois corações já reunidos, envida esforços em mantê-los assim para sempre" (1999, p. 19).

De acordo com o *Houaiss*, "suspiro" é definido como "uma inspiração mais ou menos profunda e prolongada, seguida de expiração audível, motivada por um incômodo físico ou psíquico, como fadiga, desgosto, tristeza" ou "em razão de alívio, satisfação, desejo". A definição é providencial, já que permite perceber a tentativa do enunciador de construir nesse tipo de carta o "efeito de presença", permitindo ao outro ter acesso ao corpo ausente, sentindo-lhe as modulações, as vibrações mais íntimas, inclusive ouvindo no texto escrito a a voz lamuriosa, o tom triste de quem sofre com a ausência do objeto de desejo[122]. Tanto em um semema quanto em outro, isto é, tanto para expressar um sentimento disfórico quanto um eufórico, o suspiro indicia a presença.

Nas palavras de Barthes, "como Narrativa (Romance, Paixão), o amor é uma história que se cumpre, no sentido sagrado: é um 'programa', que deve ser cumprido" (2003, p. 134). Sendo uma história, o amor se desenvolve, se transforma: cada momento da narrativa amorosa é uma parte dessa história. O fato de os sujeitos se conhecerem e de se estabelecer entre eles um elo não é garantia de sua manutenção: o laço que se quer indissolúvel pode romper-se. Isso significa que, do mesmo modo que o amor pode durar a vida toda, pode também terminar. A força de atração pode, assim, mudar de natureza, transmudando-se em repulsão: o que era desejo, então, pode transformar-se em aversão. O sujeito, antes movido pelo *querer-ser*, passa a ser movido pelo *querer-não-ser*, colocando em xeque seu papel de amante.

O tema da "dissolução amorosa", da "ruptura do elo", é tratado por Orsini no capítulo sintomaticamente intitulado "O difícil adeus". Conforme o dicionário *Houaiss*, a palavra "adeus" significa "expressão empregada como sinal de despedida, geralmente quando se espera separação longa ou definitiva", indicando "separação física". Em termos semióticos,

[122] Essa idéia é trabalhada por Marilena Chauí nos seguintes termos: "Se, como amor, o desejo se alça à plenitude, como desejo o amor é cada vez mais *sospirar*: lamento, ânsia, nostalgia e vem depositar nessa palavra que apenas a língua portuguesa teve o engenho e a arte de inventar, saudade" (Chauí, 2002, p. 23).

trata-se da disjunção entre sujeito e objeto. Esse momento da narrativa amorosa é aspectualizado, assim, pela terminatividade. Nas palavras da autora:

> *Na maior parte das vezes o amor morre primeiro para um dos amantes. E para aquele que não se conforma com isso, por sentir arder ainda a chama do amor, não há saída senão implorá-lo de volta. (...) A quem já não ama, no entanto, resta a desagradável tarefa de comunicá-lo ao ex-amado.* (Orsini, 1999, p. 201)

Depreendem-se de suas palavras, porém, outro movimento possível numa história de amor: a volta, o restabelecimento da relação, quando os amantes fazem as pazes e reatam o laço que os unia. Depois do "adeus", portanto, pode-se dizer "olá", iniciando-se a busca de uma nova conjunção entre sujeito e objeto: o sujeito tenta novamente ocupar seu papel de amante. O tema da reconciliação, assim, caracteriza uma outra espécie de carta de amor.

Tentando entender os caminhos desse sentimento na interação epistolar, então, verificam-se quatro percursos temáticos básicos: o de estabelecimento do elo existencial, marcado por "Frêmitos e arrebatamentos"; o de manutenção do elo existencial, caracterizado pelos "Suspiros d'alma"; o de ruptura do elo existencial e o de restabelecimento do elo existencial, na atmosfera do "difícil adeus".

A classificação segue uma orientação aspectual, que demarca as temáticas: o estabelecimento do elo é marcado pela incoatividade; a manutenção do elo, pela duratividade; a ruptura, pela terminatividade; o restabelecimento, pela iteratividade.

Cada subgênero de carta de amor se caracteriza pela dominância de um desses percursos, que, reunidos, tentam dar conta dos movimentos possíveis que simulam os caminhos e descaminhos da vida amorosa. O detalhamento da construção de cada um desses quatro movimentos, na perspectiva metodológica do "percurso gerativo de sentido", tem início no tópico seguinte.

2.2 – O grau zero do amor: a atração e a repulsão

> *O sentir se oferece à primeira vista como uma maneira de ser natural, anteriormente a toda marca ou graças à eliminação de toda racionalidade. Situar a paixão num além da emergência da significação, anteriormente a toda articulação semiótica, sob a forma de puro "sentir", seria como captar o grau zero do vital, o "parecer" minimal do "ser", e que constitui sua tela ôntica* (Greimas e Fontanille, 1993, p. 22).
>
> *É como o grau zero de todos os lugares em que se forma o desejo muito especial que tenho por aquele outro* (Barthes, 2003, p. 11).

O "apego" e o "desapego" são algumas noções "que manifestam os valores juntivos em nossa cultura" (Tatit, 1998, p. 52). No nível mais abstrato de sentido, essas relações são orientadas, respectivamente, pelas forças de atração e de repulsão. No nível narrativo, o apego se traduz na conjunção entre sujeito e objeto; o desapego, em contrapartida, na disjunção entre os actantes. Os temas da "união amorosa" e da "ruptura amorosa", assim, realizam essas noções, tornando-as mais concretas no nível discursivo.

Em linhas gerais, pode-se dizer, quanto aos quatro percursos temáticos básicos das cartas de amor, que as cartas de "estabelecimento", de "manutenção" e de "restabelecimento do elo existencial" manifestam a noção de "apego": no primeiro caso, o sujeito tenta entrar em conjunção com o objeto; no segundo, busca manter essa conjunção; no terceiro, pretende reatá-la. No "estabelecimento", o apego aparece marcado pela exclusividade e pelo devotamento, mas não há posse. Na "manutenção", o apego também é exclusivo e devotado: a diferença é que aqui o sujeito tem a posse do objeto. No "restabelecimento", a possessão é atualizada pela falta do objeto que já se possuiu. No caso das cartas de "ruptura do elo existencial", em contrapartida, faz-se presente a noção de "desapego": o sujeito quer a disjunção, ou seja, não quer mais o objeto. O que era atração, pois, transmudou-se em repulsão. A exclusividade tornou-se indiferença; a posse transmudou-se em desprezo; o *querer-ser-conjunto* virou *querer-não-ser-conjunto*.

Vale lembrar que as noções de "apego" e "desapego" não se relacionam diretamente com as categorias "conjunção" e "disjunção", como pode parecer num exame mais apressado, uma vez que "o sujeito permanece apegado ao objeto, quer ele lhe seja disjunto, quer conjunto" (Greimas e Fontanille, 1993, p. 183). Aliás, em diversas realizações discursivas verifica-se a resistência do apego às contingências da junção: "resistência à

perda, à ausência, ao abandono, da mesma forma que ao prazer e à saciedade; o apego que resiste à destruição do objeto, o apego para além da morte" (Greimas e Fontanille, 1993, p. 183). É como se, apesar da disjunção no modo do ser, a conjunção se mantivesse no modo do parecer: "o sujeito pode assim continuar a sonhar que é conjunto a seu objeto de valor" (Greimas e Fontanille, 1993, p. 184).

No caso do "desapego", a disjunção compromete a própria existência semiótica do sujeito, que não é, não parece, não quer, não pode, não sabe mais ser. Na ruptura, a destruição do objeto é a própria destruição do sujeito, o seu "esvaziamento":

> *tudo, com efeito, se passa como se, uma vez rompido o apego, o sujeito tivesse de regressar a uma fase pré-semiótica onde nada teria mais valor para ele* (Greimas e Fontanille, 1993, p. 182).

Assim, considerando que esta dissertação trata das relações amorosas na interação epistolar, na perspectiva metodológica da semiótica francesa, o campo das indagações tensivas merece particular atenção, por ser onde teoricamente operam as instabilidades passionais e oscilam os valores fóricos antes que se convertam em objetos, modalidades e ideologias.

Em outros termos, toda história de amor (na verdade, toda história) começa e termina, no nível mais abstrato e geral do sentido, como um sistema de forças de atração e repulsão entre sujeitos e objetos que são ainda esboços, contornos dos actantes do nível narrativo, que se concretizarão como atores no nível discursivo. Como lembra providencialmente Benjamin Péret, o amor permite "que o duplo movimento de atração e repulsão, constante nas relações entre o homem e mulher, se manifeste com perfeita nitidez" (Péret, 1985, p. 59). Sobre a protensividade do sujeito e a atratividade do objeto[123], Barthes diz: "todo meu eu é arrastado, transferido para o objeto amado" (Barthes, 2003, p. 234).

A "tensividade fórica", dessa forma, é uma proto-sintaxe, "uma orientação pressuposta que neutraliza as tensões próprias da relação sujeito-objeto (protensividade do

[123] "Ao promover uma verdadeira intersecção da protensividade, que define a função de sujeito, com o poder de atratividade, que define o actante objeto, a noção de corpo circunscreve um espaço teórico de junção, de onde emana o sentido de unidade do ser" (Tatit, 1998, p. 14). Segundo o *Semiótica das paixões*: "A protensividade do sujeito, um tanto quanto apressadamente identificada à intencionalidade, que é então interpretada ora como 'metaquerer', ora como 'metassaber', não exige, nessa fase de investigação, justificações complementares" (Greimas e Fontanille, 1983, p. 26).

primeiro/atratividade do segundo)", constituindo ponto de partida para pensar as articulações realizadas, em outros níveis, pelas operações de "parada" e retomada da "continuidade" (Tatit, 1995, p.164). Articulam-se no nível tensivo, então, as categorias aspectuais "descontinuidade" e "continuidade"[124], que expressam os movimentos de "parada" e "continuação": de um lado, retenção ou disforia; de outro, distensão ou euforia.

Trata-se de um patamar mais abstrato da organização do sentido, desenvolvido por Claude Zilberberg[125], em que as chamadas variações tensivas são vistas como valores primordiais convocados pelo sujeito da enunciação, servindo de base para o estabelecimento das categorias modais, actanciais e figurativas:

> *Em vez de operar com os termos asserção/negação, indicativos da inspiração lógica de Greimas, Zilberberg adota as noções de "parada" e "parada da parada", cujo teor temporal confere maior rendimento à descrição da foria.* (...) *Zilberberg compreende que o sentido fórico só se estabelece a partir da intervenção rítmica do sujeito que, rejeitando um tempo fora de controle, um fluxo interminável e imprevisível, propõe, por meio da enunciação, uma redistribuição das descontinuidades e continuidades em forma de "paradas" e "paradas das paradas"* (Tatit, 1998, p. 15).

A título de exemplificação, um amor que dura a vida inteira tem como seu valor mais fundamental, abstrato, a "continuidade", num quadro de "relaxamento": esse é o ponto de partida que permite refletir, entre outras coisas, sobre a conjunção entre o sujeito e o objeto no nível narrativo, sobre o querer dos sujeitos aspectualizado pela "duração", que se traduz, no nível discursivo, por meio da relação duradoura entre amantes "concretos". A referência à figura da "aliança de casamento", por exemplo, recorrente em muitos discursos amorosos, traduz visualmente os valores tensivos contínuos, expressão do "elo existencial" que se quer para sempre (ou "até que a morte os separe"), na tematização da "união conjugal".

---

[124] "A aspectualidade parece aqui como que situada ao mesmo tempo acima e aquém do valor propriamente dito; é uma espécie de 'valor do valor' e, nesse sentido, poderia ser chamada 'valência', na acepção química do termo, como que designando o número de 'moléculas' associadas na composição de um corpo. (...) Observou-se, por outro lado, que a aspectualização constitui no discurso uma dimensão hierarquicamente superior à temporalização, mas também à espacialização e até à actorialização: o 'amor' em Eluard é captado no eixo temporal, 'as pálpebras ao despertar' situam-se espacialmente, a 'vida humana' é captada como crescimento do ator, o todo é dominado pelo aspecto incoativo" (Greimas e Fontanille, 1983, p. 26).

[125] cf. Zilberberg, 1984; Fontanille e Zilberberg, 2001.

Também quando se verifica a resistência do apego às contingências da junção está presente a noção aspectual de "continuidade": o apego que resiste, por exemplo, à morte da pessoa amada atesta que o amor continua apesar da disjunção pragmática (nem a morte separa). O apego permanece inabalável, como se nada houvesse acontecido: o que não é mais, parece continuar a ser.

Por outro lado, entende-se que um amor interrompido sofreu uma operação de "parada", caracterizando-se pela noção de "descontinuidade", de "terminatividade", na atmosfera da "tensão": no nível narrativo, a "parada" se manifesta na disjunção entre sujeito e objeto, "desapego" que se traduz no nível discursivo como a ruptura da relação amorosa. A figura do "laço desatado" (ou da "aliança desfeita"), por exemplo, concretiza bem essa idéia. Em outros termos, "atar as pontas" sugere um fazer orientado pela força da atração; "desatá-las", pela força da repulsão.

No caso de uma carta de restabelecimento do elo existencial, depois de uma "parada", que interrompe a relação sujeito-objeto, o sujeito busca uma nova conjunção: as palavras "reatar" e "restabelecer" manifestam, no prefixo "re", o traço aspectual da "iteratividade". Nos termos de Tatit:

> *Sempre haverá uma instância hipotética, portadora de ondulações vagas não-categorizáveis, onde a integração dos valores é concebida como harmoniosa e absoluta, para justificar a intervenção do homem que troca essa plenitude informe pelo percurso de busca que dá "sentido" à sua vida. Esse horizonte fluido ainda é necessário para se pensar não apenas o gesto da cisão primordial, em que o sujeito se aparta do objeto, mas sobretudo o elo de atratividade que permanece após a cisão, conduzindo o sujeito ao restabelecimento de sua identidade pela recuperação do objeto. Em outras palavras, o distanciamento do objeto só intensifica os laços de conjunção com o valor, cuja figuração mais precisa é a da nostalgia da fusão plena, quando sujeito e objeto "faziam parte" do mesmo "continuum"* (Tatit, 1998, p. 16).

É a isso que se chamam "pré-condições" do sentido, isto é, a "imagem do sentido anterior". Quando as pré-condições do sentido foram definidas "como tensivo-fóricas, assim, procurou-se aproximar a tensividade do sujeito que percebe (projeção do mundo natural sobre o sujeito, relação entre o exteroceptivo e o interoceptivo) e a foria do sujeito

que sente (na dimensão proprioceptiva)" (Barros, 1995, p. 94). Então é que se fala em "quase-sujeitos" ligados a uma "sombra de valor", a um pressentimento de valor (Greimas e Fontanille, 1993, p. 26), em uma "estrutura de atrações e repulsões" (Greimas e Fontanille, 1993, p. 22).

É nesse nível que se encontra a "pré-história" do amor; é aí que se movimentam as "moléculas" de sentido que comporão no nível discursivo a substância chamada amor, o sujeito da paixão amorosa actorializado, dotado de corpo e história. O ator apegado a sua amada, por exemplo, que no nível narrativo pode ser um sujeito de estado em conjunção com seu objeto de desejo, é movido no nível tensivo pela força de atração, de euforia, de continuidade. É essa força que se manifestará na modalidade "querer", que dará existência ao sujeito no nível narrativo: o sujeito amoroso, considerando o apego que o prende ao objeto e o desejo de estar atado a ele, caracteriza-se sobretudo pelo "querer-ser-conjunto"[126], pelo aspecto contínuo, durativo, da modalidade.

No nível tensivo, ainda se fala em um sujeito protensivo ligado a uma "sombra de valor", não propriamente em sujeito e objeto: é esse sujeito protensivo, ainda um esboço de sujeito, isto é, um "quase-sujeito", que se transformará no nível discursivo em um ator concreto, dono de um corpo, de um temperamento, de um tom de voz; é a "sombra de valor", o "quase-objeto", que se tornará o objeto-valor, então concretizado na figura da pessoa amada. Nesse nível verifica-se, portanto, que o vínculo profundo do sujeito não é com o objeto, mas com o valor (Tatit, 1998, p. 14).

A título de exemplificação, no caso de uma ruptura amorosa, o corpo do amante que não mais deseja a amada (concretizado no nível discursivo) é como se fosse, no nível tensivo, constituído de "células" da descontinuidade. Esse é o valor primordial que constrói o tecido da "terminatividade" do corpo que diz adeus. Essa "imagem de pensamento" concretiza a idéia de níveis de sentido no processo de geração: sob o corpo concreto, adensado semanticamente, enxerga-se sua constituição mais elementar, isto é, o corpo ainda como um conjunto de células, uma massa indiferenciada que começa a tomar forma..

No nível tensivo, é como se o sujeito fosse mergulhado numa camada mais profunda do percurso gerativo, "como se a subida para o valor do valor, a partir do objeto de valor

[126] No caso particular do apego, homologa-se ao "querer-ser-conjunto" um "dever-não-ser-disjunto" (Greimas e Fontanile, 1993, p. 129).

propriamente dito, se acompanhasse de intimidade mais estreita com a 'zona energética' onde nasceria a paixão" (Greimas e Fontanille, 1993, p.24). No início de toda história, assim, tudo se resume de fato a forças de atração e de repulsão, a oscilações tensivas: como se disse, é a atração que caracterizará, por exemplo, o sujeito desejante e o objeto desejado; é a repulsão que tornará o objeto repugnante. Mira y López fala, inclusive, em "magna força de recíproca atração" (Mira y López, 2001, p. 145). Isso, aliás, está de acordo com a idéia primordial de que

> *o ser vivo é uma estrutura de atrações e repulsões (...). É o universo regido por uma metalógica das forças (à maneira da física ondulatória, por exemplo) ou das posições (segundo a interpretação corpuscular)?* (Greimas e Fontanille, 1993, p. 22).

A *Semiótica das paixões* ensina que a modalização do estado do sujeito

> *só é concebível passando pelo objeto, que se transforma em "valor", se impõe ao sujeito. É uma situação comparável, mas anterior, ao posicionamento actancial, que se trata de imaginar: um sujeito protensivo indissoluvelmente ligado a uma "sombra de valor", perfilando-se assim na tela de uma tensividade-fórica* (Greimas e Fontanille, 1993, p.25).

A abordagem da tensividade-fórica, nessa perspectiva, é relevante porque ela participa ativamente do processo de construção da significação, seja na conversão dos níveis, de que resulta a modalização narrativa, seja na convocação enunciativa que retoma essa "ondulação instável tensivo-fórica" (Barros, 1995, p. 95). Os simulacros modais dizem respeito ao sujeito modal, que é produto das modalizações adquiridas ao longo da narrativa bem como das modulações tensivo-fóricas: o sujeito que quer, movido pela força da atração, pelo valor da continuidade; o sujeito que não quer mais, movido pela força da repulsão, pelo valor da descontinuidade.

Um bom exemplo disso é o sujeito modal de *Acontece*, de Cartola (a composição lembra uma carta, na medida em que há uma relação de interação entre um "eu" e um "tu"), caracterizado pelo "não-dever", "não-querer", "não-saber" e "não-poder" ("*E acontece que já não **sei** mais amar", "se eu ainda **pudesse** fingir que te amo (...) mas não **quero**, não*

***devo** fazê-lo"*[127]). Na leitura de Tatit, "a insuficiência modal do sujeito vai sendo aos poucos definida, primeiramente com a ausência das modalidades atuais que, por si só, não lhe permitiria completar as narrativas, e depois com a supressão também das modalidades virtuais, o que acaba por extinguir a própria possibilidade de implantação de um PN" (Tatit, 2001, p. 196).

Verifica-se aí a intervenção dos valores tensivos da descontinuidade: a parada interrompe o contínuo do amor, o modo de ser e de fazer do sujeito. No nível discursivo, é a descontinuidade que se faz presente na transformação do papel temático de amante em ex-amante. As noções de parada e de descontinuidade, aliás, são traços de sentido que caracterizam o lexema "ruptura", marcado aspectualmente pela "terminatividade", na constituição da temática dessa espécie de carta de amor: trata-se de interromper o andamento da história demarcando o instante "terminativo".

A variação tensivo-fórica, assim, se sobrepõe à modalização narrativa, organizando a narrativa como um fluxo de altos e baixos, uma oscilação entre cheios e vazios, uma instabilidade contínua entre tensões e relaxamentos, euforias e disforias, plenitude e vacuidade, como se verifica, por exemplo, em *Acontece*: o que era deixa de ser; o querer se torna não-querer; o amante busca o papel de ex-amante.

A composição se assemelha a uma carta de ruptura do "contrato" amoroso, em que se interrompe o fluxo contínuo da relação amorosa, o quadro eufórico de conjunção, de relaxamento, em que imperava a "continuação da continuação". O sujeito encontra-se em estado de não-conjunção, posição cujo conteúdo é descrito pela semiótica como "inanidade", modulada pela contenção, isto é, pela "parada da continuação". Segundo Tatit,

> *do ponto de vista dos modos de existência semiótica, esse sujeito perdeu sua condição anterior de conjunção com os valores e ainda não abraçou qualquer novo projeto de reconquista de seus objetos. Não se define mais como sujeito pleno* (Tatit, 2001, p. 197).

Um bom exemplo de perda, de "inanidade", que leva à vacuidade existencial, é o seguinte trecho de uma carta de Alfred de Musset a George Sand:

[127] Grifo nosso.

> *Tudo isso me dá vontade de chorar, e já não tenho lágrimas. Não sou de desistir facilmente, tu o sabes; lutei enquanto pude. (...) Seria muito cruel dizer a um infeliz a morrer de amor que ele não tem razão de morrer. Os touros feridos na arena têm permissão de ir deitar-se a um canto, com a espada do matador entre as espáduas, e morrer em paz. Assim, suplico-te, nem uma palavra (...). Não posso viver sem ti, é tudo...* (Orsini, 1999, p. 55).

Num esboço bastante simplificado do percurso gerativo, no nível tensivo se verifica a retenção, ou seja, a "continuação da parada"; no nível modal-narrativo, o estado passional do sujeito caracterizado pela insuficiência modal; no nível discursivo, a aspectualização do ator como sujeito exaurido, a figura do "abandono" e o tema da "morte". Aliás, o mesmo que se notou no trecho da carta de Musset a George Sand: "Morro de amor, de um amor sem fim, sem nome, insensato, desesperado, perdido!" (Orsini, 1999, p. 55). O todo, aqui, é dominado pelo aspecto terminativo, ou seja, a terminatividade percorre todos os níveis do discurso, do mesmo modo que a incoatividade é dominante nas cartas de estabelecimento do elo existencial.

Essa conclusão a respeito da presença dos valores tensivos nos níveis do percurso gerativo é a mesma a que chega Tatit na análise da canção *Gota d'água*, de Chico Buarque:

> *há uma súplica para que isso aconteça ("Por favor...", não faça isso, faça aquilo, etc.), mas podemos depreender, sem grande esforço, que a situação presente se apóia em antecedentes pouco favoráveis ao desenvolvimento desejado. Em outras palavras, se há um apelo – dramático – dirigido ao destinatário, visando à improvável integração, verifica-se que há também uma história de rupturas contratuais ameaçando a uma nova tentativa. O drama vivido está no fato de que os valores descontínuos – que conduzem à disjunção entre os actantes – tomam conta da cena e não dão espaço à continuidade típica da integração. E, sob o efeito da descontinuidade, a relação destinador/destinatário tende a transformar-se em relação sujeito/anti-sujeito. Nessa tendência, justamente, concentra-se toda a tensão do texto* (Tatit, 2001, p. 110).

Outra configuração se manifestaria se, ao invés de uma carta de ruptura, o objeto investigado fosse uma carta de tentativa de reconciliação, de "restabelecimento do elo existencial". Em uma carta de John Keats para Fanny Brawne, por exemplo, lê-se "não quero viver (...). Não posso viver sem você" (Orsini, 1999, p. 104). Constata-se aqui também a insuficiência modal do sujeito, que se dá, primeiramente com a ausência da modalidade atual, e depois com a supressão também da modalidade virtual. Trata-se de um sujeito que também perdeu seu estado de conjunção com os valores.

Entretanto, diferentemente do que se processa em *Acontece*, o sujeito parte da posição de disjunção (e não de "não-conjunção"), de "vacuidade" (e não de "inanidade"). Trata-se de *refazer*, e não de *desfazer*, o elo existencial: nesse percurso, o sujeito apaixonado, privado do objeto mas ainda apegado a ele, busca reatar o laço, estabelecendo nova conjunção. Em um caso, está em curso a disjunção: somente esvaziando-se, o sujeito estará na posição de uma nova busca ("pronto para outra"). Noutro, a disjunção está consumada: vazio, o sujeito busca novamente a plenitude. Enquanto um sujeito é marcado pela "contenção", pela "parada da continuação", o outro se caracteriza pela "distensão", pela "parada da parada".

Do ponto de vista aspectual, a carta de restabelecimento do elo é marcada pela iteratividade, traço característico do tema do "recomeço". Evidentemente, há também o traço da incoatividade, que está presente tanto na carta de estabelecimento do elo quanto na de restabelecimento: a diferença é que naquela a aspectualização indica o "começo", e, nesta, que há uma "parada" anterior que o sujeito deseja interromper para voltar a imperar a força da continuidade. Segundo Tatit, "tudo que provém da primeira *parada*, da primeira tomada de posição remissiva, é um esforço no sentido de restabelecer o contínuo" (1998, p. 17). No estabelecimento, o sujeito não parte de uma "parada", isto é, de uma disjunção anterior: como se diz no senso comum, "a história começa do zero".

Se a carta de restabelecimento se orienta a partir do movimento de "parada da parada", interrompendo a "continuação da parada", a carta de ruptura do elo, por sua vez, é marcada, pelo traço aspectual da "terminatividade", que traduz a categoria tensivo-fórica da "parada da continuação". A carta de manutenção do elo, por fim, é dominada pelos valores da continuidade: os sujeitos envidam esforços para preservar a "continuação da continuação", marcando a relação pela duratividade.

2.3 – Os modos de existência do sujeito amoroso: a plenitude e a vacuidade

> *Despeje a sua preciosa essência da vida dentro da minha e deixe-me esquecer que não tenho lar nem país. Se tenho você, tenho o Mundo. Que mais desejar?* (Emma Goldman a Ben Reitman. In: Orsini, 1999, p. 61)

> *Agora me sinto completamente arrasado, sinto que nada mais haverá, nunca. Não há vida sem você.* (...) *Tudo, tudo o que me dava prazer perdeu valor e me repugna* (Maiakovski a Lili Brik. In: Orsini, 1999, p. 232).

Consoante foi exposto no tópico anterior, a abordagem da tensividade-fórica mostra que ela de fato está presente em todos os níveis de sentido do discurso, apresentando um teor aspectual que confere maior possibilidade de exploração do conceito de foria. No providencial entendimento de Tatit, é como se o plano modal, mais abstrato que o actancial (considerando-se o desdobramento do nível narrativo nesses dois planos), operasse como "ponte para a transferência dos valores tensivos ao universo das operações actanciais" (Tatit, 2001, p. 21), até chegar ao nível discursivo.

Vale lembrar que, em *Acontece*, a ondulação tensivo-fórica retira do sujeito, no âmbito de sua competência (no nível narrativo, pois), qualquer predisposição para a ação (não quero, não devo, não sei, não posso). Na carta de Keats, parece que o vazio leva à falta e ao desejo de plenitude: o sujeito não é competente para viver sem a amada ("não posso viver sem você"); deseja intensamente viver com ela. A presença da modalidade virtual do "querer", aspectualizado como durativo, assim, abre a possibilidade de um PN de "reatualização do elo existencial": o movimento em direção a uma nova plenitude tem início pela manifestação da consciência da falta. Para o sujeito apegado, a relação não-pode-não-ser: o objeto é necessário, a continuidade é imperativa.

Neste tópico, novos elementos são introduzidos na análise. A partir das noções de apego e desapego trabalhadas na perspectiva tensiva, nas pré-condições em que o sentido se orienta num complexo de atrações e repulsões, passa-se a considerar o seguinte:

> *As variações afetivas são, de fato, tributárias dos valores juntivos. Nossos desejos são mobilizados por um sentimento de falta (a disjunção) na mesma proporção em que nossas tensões emotivas são atenuadas pelo sentimento de plenitude (a conjunção).*

> *Entre esses estados, que não passam de referência metodológica para a reflexão, transcorrem as infinitas modulações de nossa vida passional* (Tatit, 1998, p. 52).

Tomando como referência as canções de amor investigadas por Tatit (que se inscrevem, portanto, na esfera de circulação dos discursos amorosos), a carta do poeta inglês se assemelha mais à canção *Oceano*, de Djavan: o "não posso viver sem você", do primeiro, ecoa no "só sei viver se for por você", do segundo: o que é pressuposto por um implica o que é posto por outro[128]. A existência do sujeito, assim, depende do objeto, com o qual a relação de apego é intensa, exclusiva: a perda do objeto implica a própria perda da identidade do sujeito. O desejo de restabelecimento da relação, assim, é uma busca de reconciliação do sujeito com os valores constitutivos de sua identidade: o sentimento de falta, como efeito provocado pela disjunção, leva o sujeito a uma nova busca, em direção à plenitude.

Apesar de ser uma canção, ela serve de certo modo como exemplo de carta, na medida em que se realiza como uma "comunicação diferida", uma interação à distância entre um "eu" e um "você", um "eu" que espera a chegada de um "você" que está "longe", como se depreende do seguinte trecho: "Não há nada em lugar nenhum/ que vá crescer sem você chegar/ Longe de ti tudo parou". A disjunção pragmática, como se nota, desloca o sujeito para a posição da falta: a ausência da amada ("Longe de ti") indica um movimento de parada ("tudo parou"), de "terminatividade". A volta da amada, em contrapartida, indicaria o reinício da relação, marcado incoativamente pela forma verbal "vá crescer": só a sua presença seria capaz de restabelecer a continuidade, a atmosfera em que as coisas voltam a crescer. O sujeito, em conjunção com o objeto, seria nesse caso deslocado para a posição da plenitude.

Para Tatit, a composição do artista alagoano, farta em figuras discursivas,

> *oscila entre a forte imagem que lhe dá título e o sentido oposto contido na expressão "deserto". A primeira reconstrói a plenitude típica dos encontros mais desejados,*

[128]Vale lembrar, como ensina Fiorin, que "o falante vale-se dos atos de fala indiretos (...) para não constranger o interlocutor com um pedido direto", do tipo "volte para mim" (Fiorin, 2002, p. 174). Recuperando as noções trabalhadas nas análises tipológicas do capítulo 1, no modo do parecer manifesta-se a seqüência expositiva, em que o enunciador simula "demonstrar" a "verdade" dos fatos, mas no modo do ser verifica-se a seqüência argumentativa, por meio da qual o enunciador intenciona o convencimento do outro.

> *enquanto a segunda retrata a vacuidade que resulta das perdas inestimáveis. O enunciador se instaura como um sujeito que rejeita a desolação a que está submetido e projeta uma realização de uma existência plena a partir da realização de um grande encontro.* (Tatit, 2001, p. 138).

Aqui, como se disse a propósito de Keats, o movimento em direção a uma nova plenitude (ao "oceano") começa pela manifestação da consciência da falta: "Me dá teu calor/ Vem me fazer feliz porque te amo". Mais uma vez, a presença do objeto coloca o sujeito em conjunção com os valores: a amada é o objeto figurativo em que o sujeito investe os valores "calor" e "felicidade"[129].

Na análise de *Gota d'Água*, de Chico Buarque[130], Tatit afirma que,

> *na base dos fenômenos de disjunção ou conjunção entre sujeito e objeto, de persuasão ou perda de confiança entre destinador e destinatário, das relações opositivas entre sujeito e anti-sujeito, residem as escolhas, efetuadas pelo enunciador do texto, dos valores intensos (responsáveis pelos limites, pelas disjunções, pelas paradas, pelas formas de concentração, enfim, pelas descontinuidades) ou extensos (responsáveis pelas gradações, pelas conjunções, pelas aberturas, pelas formas de expansão, enfim, pelas continuidades) e, sobretudo, do modo de entrosamento entre eles* (Tatit, 2001, p. 113).

Então, na abordagem da tensividade-fórica, constata-se, por exemplo, a existência de

> *um tempo-espaço profundo, regido por valores tensivos como contenção e distensão, da temporalidade, espacialidade ou mesmo aspectualidade que se manifestam na superfície discursiva. O primeiro pode ser expresso por categorias muito gerais como descontinuidade e continuidade, que se traduzem respectivamente em parada (na ordem temporal) ou fechamento (na ordem espacial) de um lado, e parada da parada (expressão sintáxica da continuidade) ou abertura de outro. Essa descontinuidade*

[129] Vale lembrar que o vínculo profundo do sujeito não é com o objeto, mas com o valor (Tatit, 1998, p. 14).
[130] Trata-se de exemplo de enunciação passional amorosa a que também se recorre porque se aproxima das cartas de amor – é o que também justifica a escolha de *Acontece*. Considera-se na exemplificação, portanto, apenas a relação de comunicação da temática amorosa entre um "eu" e um "tu", desconsiderando-se neste nível de análise as diferenças entre os gêneros.

> *selecionada em nível tensivo pode vir a ser matriz tanto de demarcações aspectuais discursivas (pontos finais e iniciais de um processo, por exemplo), como de disjunções narrativas entre sujeito e objeto* (Tatit, 2001, p. 22).

Assim, em termos aspectuais, se na carta de ruptura do elo existencial o sujeito parece atraído para a órbita dos valores terminativos, numa carta de estabelecimento ou de restabelecimento do elo encaminha-se para o pólo dos valores incoativos. Em termos "espaciais", a carta de ruptura é marcada pelo "fechamento"; a de tentativa de reconciliação, pela "abertura": nesta, procura-se abrir o espaço que se fechou ("reatualizar"); naquela, tenta-se fechar o espaço que se abriu ("desatualizar"). Os valores do fechamento e da terminatividade colocam o sujeito na posição da vacuidade; os valores da abertura e da incoatividade, na posição da plenitude[131].

Interessante notar que os prefixos "re" e "des" se homologam com as preposições "com" e "sem", indicando respectivamente o percurso do sujeito amoroso em direção à plenitude ou à vacuidade, na configuração do apego ou do desapego: *re*atualizar para viver *com* (porque não se pode viver *sem* – percurso orientado do *sem* ao *com*); *des*atualizar para viver *sem* (porque já não se pode viver *com* – percurso orientado do *com* ao *sem*). Aliás, a idéia de vacuidade caracterizada pela ausência do objeto de desejo, privação marcada pela preposição "sem", é traço recorrente nas cartas de amor, como exemplifica este trecho de uma carta de Zelda a Scott Fitzgerald: "*Sem* você, muito querido queridíssimo, *não* enxergaria nem ouviria nem sentiria nem pensaria – nem viveria" (Orsini, 1999, p. 89)[132]. Inevitável lembrar aqui o *Samba em Prelúdio*, de Vinícius de Moraes (em parceria com Baden Powell): "Eu *sem* você/ Sou só *des*amor/ Um barco *sem* mar/ Um campo *sem* flor/ Tristeza que vai/ Tristeza que vem/ *Sem* você meu amor/ Eu não sou ninguém"[133].

Dessa forma, ocorre na carta de Zelda uma oscilação da posição de "inanidade"[134] ("Você tem de tentar sentir (...) o quanto fico *inanimada* quando você se vai"), para a de

[131] "O afastamento do objeto é um imperativo para a caracterização do sujeito como alguém que segue uma direção (a direção do objeto) e, portanto, compromete-se com um sentido" (Tatit, 1998, p. 53).
[132] Grifos nossos.
[133] Grifos nossos.
[134] De acordo com *Tensão e significação*, a "plenitude" e a "falta" pertencem à "dêixis da presença"; a "vacuidade" e a "inanidade", à "dêixis da ausência" (Fontanille e Zilberberg, 2001, p. 131).

"vacuidade" existencial[135]. A perda dos traços sensíveis, vitais, indicia o esvaziamento modal, no nível narrativo, e o vazio tematizado como "morte", no nível discursivo. É isso que se constatou também em Alfred de Musset ou no samba de Vinícius, em que o "eu" sem a presença da amada se reduz a "ninguém", e, enfim, desloca-se da posição de "vazio" para a consciência da falta e a busca de uma nova plenitude.

É para essa direção que apontam os versos "Ai que saudade/ Que vontade de ver renascer nossa vida/ Volta querido". Na busca das recorrências, dos traços invariantes, é o mesmo que se dá também em *Volta,* de Lupicínio Rodrigues: "Volta, vem viver outra vez ao meu lado/ Não consigo dormir sem seu braço/ Pois meu corpo está acostumado"[136]. No primeiro caso, a palavra "renascer" indica a busca da "reconciliação", como sugere o prefixo "re"; no segundo caso, o desejo de reatar o elo aparece explicitamente no pedido "vem viver outra vez ao meu lado". Nas duas canções, a palavra "volta" caracteriza as canções de amor como "de restabelecimento do elo existencial": só pode voltar quem partiu, só pode viver "outra vez" quem já viveu uma.

Como ensina Barthes,

> *O que afirmei uma primeira vez, posso novamente afirmar, sem repetir, pois o que agora afirmo é a afirmação, não sua contingência: afirmo o primeiro encontro na sua diferença, quero seu retorno, não sua repetição. Digo ao outro:* ***Recomecemos*** (Barthes, 2003, p. 18).

A respeito disso, vale observar também este trecho de uma carta de Frida Kahlo a Diego Rivera: "Minha noite é *sem* lua. (...) Minha noite se precipita na *ausência* sua. (...) Minha noite me responde: *vazio*; minha noite me dá frio e solidão" (Orsini, 1999, p. 64)[137]. O traço da privação, novamente marcado pela preposição "sem", se faz presente em três

[135] Na carta de Zelda fica clara também a idéia de instabilidade, de oscilações próprias do conteúdo afetivo: ela fica "inanimada" quando o amante se vai, sentindo-se "plena" com a sua volta (cf. Tatit, 1998, p. 35).
[136] No trecho "não consigo dormir sem seu braço", o objeto do desejo, já no papel de destinador, é o responsável pelo "poder" do sujeito. Sem o destinador, o sujeito perde a modalidade do poder, a competência, isto é, não pode dormir. Vale também observar que a forma "acostumado" é aspectualizada pela duratividade: braço no corpo, revestindo objeto e sujeito, figurativiza o tema da união do casal, a continuidade da relação. Um movimento de "parada" interrompe esse *continuum*: o sujeito conhece, então, a perda, o vazio e se desloca para a posição de falta. O desejo de restabelecimento do elo expressa a busca do sujeito pela plenitude.
[137] Grifos nossos.

posições que caracterizam os modos de existência do sujeito do amor, ainda que de maneiras diferentes: na da perda (inanidade), na do vazio (vacuidade) e na da falta. No primeiro caso, o sujeito distancia-se da posição de plenitude; no último, aproxima-se dela. No segundo, o "sem" prepara o movimento do sujeito em direção à consciência da falta e ao desejo de supri-la. É como se a privação passasse por três instantes distintos de percepção: primeiro, a sensação de perda (também chamada de "inanidade"); depois, a sensação de vazio (denominada de "vacuidade"); por fim, a sensação de falta (lexicalizada como "falta" mesmo).

Apesar de não se tratar de uma carta de amor, conforme se definiu aqui esta palavra, o texto "A Mário de Andrade ausente", de Manuel Bandeira, parece confirmar a idéia de que a perda (ainda que de outro objeto) direciona o sujeito para o vazio e, então, para a sensação de falta:

> *Anunciaram que você morreu./ Meus olhos, meus ouvidos testemunham:/ A alma profunda, não. Por isso não sinto agora a sua falta./ Sei bem que ela virá/ (Pela força persuasiva do tempo)./ Virá súbito um dia,/ Inadvertida para os demais (...)/ Mas agora não sinto sua falta (...)/ Por isso não sinto agora a sua falta.* (Bandeira, 1986, p. 142)

Na carta de Frida também se constata, como nos exemplos de Keats e Djavan, que a consciência da falta direciona o desejo a uma nova plenitude:

> *Procuro um ponto de contato: a sua pele. Onde você está? Onde você está? Viro-me para todos os lados, o travesseiro úmido, meu rosto se gruda nele, meus cabelos molhados contra as minhas têmporas. Não é possível que você não esteja aqui. Minha cabeça vaga errante, meus pensamentos vão, vêm e se esfacelam, meu corpo não pode compreender. Meu corpo quer você. Meu corpo, esse azarão mutilado* (Orsini, 1999, p. 64).

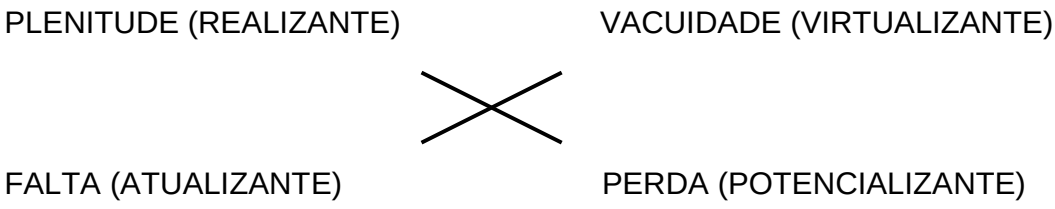
Vale notar a semelhança com *Oceano*: Djavan diz "Cadê você, que solidão"; Frida pergunta "Onde você está?". Nessa perspectiva, vale para a carta de Frida a seguinte observação de Tatit sobre a canção:

> *Embora prevaleça esse sentido próprio do estado passional, ou seja, o estado passivo do ser que sofre, não é difícil depreendermos alguns rudimentos de procura que poderiam configurar uma certa virtualidade modal (uma espécie de sombra de desejo), responsável, já nesse estágio, por um mínimo de direcionalidade* (Tatit, 2001, p. 139).

O sujeito que sente falta é um sujeito apegado ao objeto, modalizado no nível narrativo por um querer aspectualizado como intenso: como já se disse, o sujeito se aparta do objeto, mas o elo de atratividade permanece após a cisão. Em Frida, assim, é possível falar em um "proto-corpo" (uma sombra de corpo) à procura (uma sombra de desejo) de um "ponto de contato" (no complexo de atrações e repulsões) – o mesmo, aliás, constatou-se em Vinícius e Lupicínio. Trata-se de uma virtualidade de querer, de um "metaquerer", como propõe a *Semiótica das paixões*:

> *A protensividade do sujeito, um tanto quanto apressadamente identificada à intencionalidade, que é então interpretada ora como 'metaquerer', ora como 'metassaber' (...)* (Greimas e Fontanille, 1993, p. 26).

Com base no que foi exposto, para tratar das cartas de amor partindo do nível tensivo, acolhe-se a sugestão de adotar o quadrado que articula os modos de existência proposto em *Semiótica das paixões* e reproposto (com reformulações) em *Tensão e significação*, como ponto de partida para a descrição dos conteúdos aí ordenados (Fontanille e Zilberberg, 2001, p. 134).



Segundo o *Dicionário de Semiótica*, uma definição existencial dos sujeitos e dos objetos presentes no discurso é absolutamente necessária:

> *Dir-se-á que um sujeito semiótico não existe enquanto sujeito senão na medida em que se lhe pode reconhecer pelo menos uma determinação; ou seja, que ele está com um objeto-valor qualquer. Da mesma forma, um objeto* (...) *só o é enquanto esteja em relação com um sujeito, enquanto é "visado" por um sujeito. É a junção que é condição necessária tanto à existência dos sujeitos quanto à dos objetos* (Greimas e Courtés, 1983, p. 172).

De acordo com a semiótica tensiva, essa noção de modos de existência é traduzida nos seguintes termos:

> *As modulações da presença e da ausência fornecem, em suma, a primeira modalização das relações entre o sujeito e o objeto tensivos, a "modalização existencial": a plenitude é "realizante", a falta é "atualizante", a vacuidade é "virtualizante" e a inanidade é "potencializante". Tal sugestão supõe, de fato, que as modalizações existenciais possam ser engendradas a partir das modulações da presença/ausência, e que possamos generalizar as articulações da base perceptiva ao conjunto da modalização existencial no discurso* (Fontanille e Zilberberg, 2001, p. 131).

Assim, as categorias "plenitude" e "falta" pertencem à dêixis da presença; as categorias "vacuidade" e "inanidade", à dêixis da ausência. Nessa perspectiva, pode-se dizer que o estado de vacuidade define a menor densidade existencial que um sujeito pode experimentar; o estado de plenitude, como contrário, define sua maior densidade existencial. Conforme se observou nos exemplos trabalhados, o corpo do proto-sujeito das cartas de amor, no complexo de forças de atração e repulsão, oscila entre a vacuidade e a plenitude. As oscilações afetivas estão intimamente relacionadas aos valores juntivos: os desejos são catalisados por um sentimento de falta, num quadro de disjunção, do mesmo modo que as tensões da falta são aliviadas pelo sentimento de plenitude, num quadro de conjunção.

O texto a seguir ilustra bem essa questão:

> *Amanhã faz um mês que a Senhora está longe de casa. Primeiros dias, para dizer a verdade, não senti falta, bom chegar tarde, esquecido na conversa de esquina. Não foi ausência por uma semana: o batom ainda no lenço, o prato na mesa por engano, a imagem de relance no espelho. Com os dias, Senhora, o leite primeira vez coalhou. A notícia de sua perda veio aos poucos: a pilha de jornais ali no chão, ninguém os guardou debaixo da escada. Toda a casa era um corredor deserto, e até o canário ficou mudo. Para não dar parte de fraco, ah, Senhora, fui beber com os amigos. Uma hora da noite eles se iam e eu ficava só, sem o perdão de sua presença a todas as aflições do dia, como a última luz na varanda.*
>
> *E comecei a sentir falta das pequenas brigas por causa do tempero na salada – o meu jeito de querer bem. Acaso é saudade, Senhora? Às suas violetas, na janela, não lhes poupei água e elas murcham. Não tenho botão na camisa, calço a meia furada. Que fim levou o saca-rolhas? Nenhum de nós sabe, sem a Senhora, conversar com os outros: bocas raivosas mastigando. Venha para casa, Senhora, por favor* (Trevisan, 1968, p. 13).

O início do texto mostra a disjunção entre o sujeito e o objeto: "a Senhora está longe de casa". As etapas da conjunção e da não-conjunção estão pressupostas: não se explicita o deslocamento do sujeito da posição de plenitude para a de perda (inanidade). Apesar disso, elas podem ser inferidas por catálise do trecho "primeiros dias, para dizer a verdade, não senti falta", que apresenta o sujeito na posição da vacuidade. Pode-se depreender daí que o sujeito se desloca na seqüência para a posição de falta, em que a perda passa a ser sentida: "a notícia de sua perda veio aos poucos". Mais claramente, isso vem expresso no trecho: "E comecei a sentir falta".

Quanto aos modos de existência, configura-se então o sujeito da falta, que parte do sujeito vazio. O deslocamento é marcado aspectualmente pela incoatividade: "comecei". Trata-se do início do sentimento que atualiza o sujeito, impulsionando-o para a busca da nova plenitude: a volta da amada é condição para que se realize o sujeito pleno, para que ele readquira sua identidade. Vale notar, no quadro da falta, o traço da descontinuidade presente na preposição "sem", que afeta o sujeito modal, tornando-o impotente e ignorante: sem a presença da amada, agora no papel de destinador, o sujeito não sabe e não pode fazer: não sabe pregar botão, não sabe conversar, não pode agir cotidiano da vida doméstica.

Segue uma possibilidade de organização das categorias dominantes em cada uma das quatro configurações básicas das cartas de amor, que marcam os distintos percursos do sujeito amoroso:

CARTAS DE ESTABELECIMENTO DO ELO EXISTENCIAL:
VACUIDADE → FALTA → PLENITUDE
DISFORIA → NÃO- DISFORIA → EUFORIA
TENSÃO → DISTENSÃO → RELAXAMENTO
PARADA → PARADA DA PARADA → CONTINUAÇÃO
INCOATIVIDADE
DISJUNÇÃO → NÃO-DISJUNÇÃO → CONJUNÇÃO

CARTAS DE MANUTENÇÃO DO ELO EXISTENCIAL:
PLENITUDE
EUFORIA
RELAXAMENTO
PARADA → PARADA DA PARADA → CONTINUAÇÃO
DURATIVIDADE
CONJUNÇÃO

CARTAS DE RUPTURA DO ELO EXISTENCIAL:
PLENITUDE → PERDA → VACUIDADE
EUFORIA → NÃO-EUFORIA → DISFORIA
RELAXAMENTO → CONTENÇÃO → RETENÇÃO
CONTINUAÇÃO → PARADA DA CONTINUAÇÃO → PARADA
TERMINATIVIDADE
CONJUNÇÃO → NÃO-CONJUNÇÃO → DISJUNÇÃO

CARTAS DE RESTABELECIMENTO DO ELO EXISTENCIAL:
VACUIDADE → FALTA → PLENITUDE

DISFORIA → NÃO-DISFORIA → EUFORIA
TENSÃO → DISTENSÃO → RELAXAMENTO
PARADA → PARADA DA PARADA → CONTINUAÇÃO
ITERATIVIDADE
DISJUNÇÃO → NÃO-DISJUNÇÃO → CONJUNÇÃO

Antes de se proceder ao detalhamento do esquema, é importante deixar claro o seguinte:

> *Essa opção, sedutora em muitos aspectos, não é, no entanto compatível com nossa descrição do nível profundo: se as formas tensivas são categorizáveis é porque são estabilizadas e, conseqüentemente, já não são mais tensivas* (Greimas e Fontanille, 1993, p. 41).

Essa concepção está de acordo com a idéia de que o sujeito inquieto pode passar pelo protótipo do sujeito amoroso: trata-se de um sujeito imerso nas modulações tensivas[138]. Num quadro de oscilações, logo, difícil fixar o sujeito em um ponto: o enquadramento aponta para a estaticidade, traço incompatível com a idéia de tensividade, de foria. Vale lembrar que a foria é a força que leva adiante, conceito em que se faz notar, pois, o traço da dinamicidade.

Na carta de Zelda a Scott Fitzgerald, essa instabilidade fica clara na seguinte passagem: "Você tem de tentar sentir (...) o quanto fico *inanimada* quando você se vai" (Orsini, 1999, p. 89). A oração subordinada adverbial temporal "quando você se vai" indica uma parada da continuação da relação sujeito-objeto: o sujeito, sem o objeto, é aspectualizado pela insuficiência, esvaziando-se modalmente. A categoria da descontinuidade se faz presente, assim, no plano modal-narrativo, considerando que o sistema modal se escora na massa tímica. O adjetivo "inanimada" mostra que a dimensão passional é construída sobre a foria, sendo os efeitos de sentido passionais produtos do

[138] "Com efeito, se se procura identificar seu dispositivo modal específico, e até seu percurso existencial, não se consegue: o querer, o saber, o poder e o dever podem igualmente fundar a inquietude; os sujeitos realizados, virtualizados, atualizados e potencializados são todos suscetíveis, por razões diferentes, de ser inquietos" (Greimas e Fontanille, 1983, p. 194).

dispositivo modal. Isso quer dizer que a descontinuidade é a base em que se apóia o esvaziamento modal do sujeito, e que o papel patêmico de "sujeito inanimado" é resultado da perda das modalidades, que comprometem a existência e a competência do actante.

Para pensar a instabilidade, a partir daí, é preciso notar que a oração adverbial incide sobre a oração principal "fico inanimada": o sujeito se encontra nesse estado no momento em que se realiza o fato enunciado pela subordinada. Lembrando que a noção de tensividade-fórica apresenta um teor tempo-aspectual, a descontinuidade é marcada providencialmente por uma oração temporal. Sem a ocorrência do fato expresso por esta, impera a continuidade, inferindo-se desse quadro um sujeito relaxado, em conjunção com o objeto: o sujeito retorna, assim, à posição de plenitude, readquirindo as modalidades perdidas. Como se percebe, basta o afastamento do objeto para o sujeito deslocar-se para a "dêixis da ausência".

Por fim, a forma verbal "vai" indica um presente freqüentativo, equivalendo a "sempre que você parte", "nos momentos em que você se distancia": as "idas" do amado são marcadas aspectualmente pela iteratividade; o processo é apresentado como não-acabado. A recorrência do afastamento coloca o sujeito de estado num quadro de instabilidade, de oscilações constantes: como um pêndulo, oscila entre a plenitude e vacuidade. Ainda que se possa pensar em uma continuidade de fundo, uma vez que se mantêm os papéis de marido e mulher, há uma descontinuidade de superfície, que se manifesta nas disjunções pontuais, responsáveis pelo quadro de instabilidade emocional. Se fosse suficiente a manutenção dos papéis temáticos nessa continuidade de fundo para a estabilização patêmica do sujeito, o conflito só se manifestaria na ruptura, em que se verificaria a descontinuidade de fundo. Como já se disse, as oscilações são próprias do conteúdo afetivo, o que dificulta sua fixação.

Em todo caso, a esquematização das quatro configurações básicas das cartas de amor é uma tentativa de estabilização do que por natureza é instável: a finalidade desse procedimento, assim, é tentar fixar um pouco o objeto de análise para melhor deslindá-lo. Trata-se, portanto, de uma estratégia de aproximação: o objeto é enquadrado para que não escape do observador.

A propósito, há uma passagem da novela de amor *Pela noite*, de Caio Fernando Abreu, que traduz em termos figurativos esse quadro de instabilidade e inquietação:

> *Por alguns momentos, apenas alguns momentos, é como se houvesse assim uma espécie de esperança, de possibilidade de esperança. Seja o que for, você está quase alcançando. O teu braço está tão estendido que essa parte que junta com o corpo parece que vai rasgar. E as pontas dos dedos podem sentir assim quase como um formigamento. A vibração dessa coisa que está lá, por enquanto ainda longe deles, prestes a ser tocada* (...). *No segundo seguinte você ia tocá-la, você ia tê-la. Era tão. Tão imediata. Tão agora. Tão já. E não era. Meu Deus, não era. Foi você que errou? Foi você que não soube fazer o movimento correto? O movimento perfeito, tinha que ser o movimento perfeito. Talvez tenha demonstrado ansiedade. E a coisa se assustou, então. Como se fosse uma fruta madura, à espera de ser colhida* (...). *Depois, quando ela foge, penso que não, que não era uma fruta. Que era um bicho, um bichinho desses ariscos* (...). *É preciso cuidado com o arisco, senão ele foge. É preciso aprender a se movimentar dentro do silêncio e do tempo. Cada movimento em direção a ele é tão absolutamente lento que o tempo fica meio abolido. Não há tempo. Um bicho arisco vive dentro de uma espécie de eternidade. Duma ilusão de eternidade. Onde ele pode ficar parado para sempre, mastigando o eterno. Para não assustá-lo, para tê-lo dentro dos seus dedos quando eles finalmente se fecharem, você também precisa estar dentro dessa ilusão do eterno* (Abreu, 1991, p. 117).

O trabalho de análise, como se depreende do texto, é motivado pela crença na possibilidade da estabilização, que permite a sistematização: “é como se houvesse assim uma espécie de esperança”. O objeto de análise, contudo, marcado pela dinamicidade, oferece resistência, afastando-se do analista: “é preciso cuidado com o arisco, senão ele foge”. Por isso o sujeito “precisa estar dentro dessa ilusão do eterno”, abolindo o tempo, e, com ele, o movimento: o “amor” é um “bicho arisco”, inclinado a escapar às categorizações. A estabilização do objeto, assim, é uma ilusão: mascara-se a sua instabilidade, na esperança de retê-lo.

Posto isso, nas cartas de estabelecimento do elo, o sujeito parte de uma espécie de “grau zero”: não havia uma história pregressa entre sujeito e objeto. A busca da conjunção, assim, não resulta de uma disjunção anterior. A história entre o sujeito e o objeto, portanto, é inaugurada pelo estabelecimento do elo. Se é lícito dizer, é como se o sujeito, em sua busca, partisse de um “vazio inaugural”. Isso significa que o sujeito estava disjunto do

objeto, disjunção que não remete a uma conjunção anterior, como ocorre nas cartas de restabelecimento do elo. A falta, nesta, não é marcada pelo ineditismo do objeto; naquela sim. Em outros termos, num caso o sujeito sente falta do que já possuiu; noutro, do que jamais possuiu. É isso que se nota no seguinte trecho de uma carta de Graciliano Ramos a Heloísa:

> *Tinhas razão quando afirmaste que entre nós não havia nada. Muito me fazes sofrer (...). Amo-te muito. Espero que ainda venhas a gostar de mim um pouco* (Ramos, 1996, p. 33-34).

Assim, a incoatividade apresenta uma natureza distinta em cada configuração: nas cartas de estabelecimento marca o início do processo; nas cartas de restabelecimento, o reinício da relação. Trata-se, neste caso, de uma incoatividade marcada pela iteratividade, como sugere o prefixo "re": em outros termos, o objetivo é "começar *de novo*", refazendo o elo, repetindo a conjunção. Um bom exemplo de carta de restabelecimento é o texto *Apelo*, de Dalton Trevisan.

Apesar de essas configurações também serem semelhantes à das cartas de manutenção do elo, aqui a disjunção apresenta particularidades. É diferente, por exemplo, da disjunção que se verifica nas cartas de estabelecimento, uma vez que nestas não havia conjunção anterior: a história amorosa, pois, deve começar. É diferente da que se observa nas cartas de restabelecimento, porque nestas a relação entre sujeito e objeto é aspectualizada pela incoatividade com marca de iteratividade: a história de amor, então, deve recomeçar, como a análise de *Apelo* exemplificou. É diferente também da que ocorre nas cartas de ruptura, em que a disjunção é o ponto terminal da relação: a história deve acabar. Na carta de Maiakovski a Lili Brik, por exemplo, o trecho "sinto que nada mais haverá, nunca" (Orsini, 1999, p. 232), pode ser parafraseado como "sinto que tudo acabou", "sinto que a relação terminou". No senso comum, fala-se em "colocar um ponto final na relação". Sem o objeto, o sujeito conhece o vazio, deixa de ser, perde sua identidade, como mostra Barthes:

> *Crise violenta no curso da qual o sujeito, experimentando a situação amorosa como um impasse definitivo, uma armadilha da qual não poderá jamais sair, se vê fadado a*

> *uma destruição total de si mesmo* (...) *projetei-me no outro com tal força que, quando este me falta, não posso me reencontrar, me recuperar: estou perdido para sempre* (Barthes, 2003, p. 49-50).

Nas cartas de manutenção, a disjunção em geral expressa a separação física entre os amantes, que se correspondem para preservar a relação à distância. A perfórmance de construção do enunciado "carta", assim, como programa de uso, não tem como programa de base, portanto, iniciar ou reiniciar a relação: a finalidade é preservar a união. A relação, dessa forma, é aspectualizada pela duratividade. Considerando que o afastamento do objeto provoca efeitos patêmicos no sujeito, como angústia, temor, ciúme, etc., a escrita opera de certa forma como um estabilizador emocional: o sujeito constrói semioticamente a presença do ausente, tentando remediar assim o sentimento de falta. Vale lembrar que a falta e a plenitude se situam na "dêixis da presença". É o que se constatou, por exemplo, na análise da carta de Zelda a Scott Fitzgerald (Orsini, 1999, p. 89).

Quanto ao estatuto da falta, ele também é diferente nos casos analisados: se nas cartas de estabelecimento o sujeito sente falta do objeto que nunca teve, e se nas cartas de restabelecimento sente falta do que já teve, nas de manutenção, sente falta do que tem. A privação, aqui, é pontual, isto é, tem duração marcada: nas cartas de estabelecimento, pode não ser pontual, o que significa dizer que o sujeito talvez não adquira ou readquira o objeto que deseja. No caso da manutenção, o sujeito já conquistou o objeto, buscando manter-se atado a ele: a criação do efeito de presença é uma estratégia da enunciação para fazer durar o elo. A disjunção, nesse caso, se dá mais propriamente no modo do parecer: no modo do ser, os actantes continuam em conjunção. Essa idéia pode ser assim traduzida: os amantes estão separados fisicamente, mas continuam juntos. Nos outros casos, a disjunção se verifica no modo do ser e no modo do parecer: sujeito e objeto estão de fato apartados.

2.4 – O sujeito modal amoroso: o desejo e a aversão

> *O querer é essa vontade e essa emoção que dá partida ao movimento narrativo. (...) Assim, o ‘‘ato de ser’’ de cada ator narrativo, dado o seu caráter antropomorfo, identifica-se com o ‘‘ato de querer’’: se se retira o querer de um ator humano, ele perde a sua característica humana e se transforma numa coisa (só as “coisas” não têm querer). Dessa forma, o ser humano é um ator cujo ‘’ser’’ é, já em si mesmo, para dizê-lo com a expressão de Santo Tomás de Aquino, ‘‘um ato de tender para’’: ‘’esse est tendere’’. (...) Cada ser humano antevê a sua plena realização enquanto ser naquele instante supremo da imersão do sujeito no seio do objeto, para a conjunção final* (Lopes, 1989-1990, p. 156-157)

Para melhor compreender a progressão dos estudos semióticos, entendendo o espaço que a “modalização” ocupa no desenvolvimento das pesquisas, dois textos são particularmente providenciais: *Sendas e Veredas da Semiótica Narrativa e Discursiva*, de José Luiz Fiorin (Fiorin, 1999b), e *Sintaxe Narrativa*, de Diana Luz Pessoa de Barros (Barros, 1995). Nesses trabalhos, caminha-se da função proppiana ao enunciado narrativo, da perfórmance do sujeito à sua competência modal (da ação à manipulação), da modalização do fazer à modalização do ser, da modalização do ser às paixões, das paixões à estesia, possibilitando-se uma visão panorâmica dos níveis que compõem o percurso gerativo de sentido.

Os ensaios mostram que, depois do estudo do sujeito de fazer, por meio da modalização do fazer, a semiótica passa a se preocupar com a abordagem do sujeito de estado, por meio da modalização do ser. Esta, por sua vez, será a base para a análise dos percursos patêmicos, já que os efeitos passionais resultam dos arranjos de modalidades do ser.

O tratamento da tensividade-fórica, no desenvolvimento da teoria semiótica, atestou que ela participa ativamente do processo de construção da significação, por exemplo, na conversão dos níveis, de que advém a modalização narrativa: o plano modal, mais abstrato que o actancial, funciona como “ponte para a transferência dos valores tensivos ao universo das operações actanciais” (Tatit, 2001, p. 21). Isso interessa particularmente também a esse

tópico: como se disse, o sistema modal ampara-se na massa tímica, produzindo efeitos de sentido passionais.

O discurso da carta de amor é um terreno de observação exemplar para refletir sobre a problemática da modalização em geral e da modalização do ser em particular. Mais especificamente, interessa por ora um tipo de carta: não a que "faz-saber" alguma coisa a alguém, mas a que "faz-ser", isto é, faz com que um sujeito ausente se torne presente ao outro. Esse "fazer-ser"[139] é a "atualização do elo existencial" entre os sujeitos distantes – a carta, viabilizando a conjunção à distância com o outro ausente (a carta "encarna" o ausente), pode suprir a falta, no movimento em direção à plenitude.

Assim, antes de discutir propriamente a questão do sujeito modal amoroso, é interessante refletir um pouco sobre a convocação do gênero, que foi objeto do capítulo 1. Nota-se que, diante da descontinuidade provocada pela ausência do objeto de desejo, de que resulta o sentimento de falta e paixões como a ansiedade, o ciúme e a saudade, que caracterizam o sujeito amoroso como um sujeito inquieto, a carta opera de certo modo como um estabilizador patêmico: o efeito de presença atua como uma espécie de lenitivo, podendo fazer o sujeito se deslocar para a posição de plenitude, no pêndulo do amor. Em outros termos, a sanção cognitiva de uma falta desencadeia uma manipulação reflexiva, que leva o sujeito "eu" a "querer-escrever": a partida do "você" desencadeia "na esfera do sujeito privações que lhe consomem a resistência e o levam a querer realizar uma ação reparadora" (Tatit, 2001, p. 174).

Dessa forma, o sujeito que *quer-ser*, mas *não-pode-ser* em razão da distância, busca pela escrita *fazer-ser* a relação, apesar da disjunção pragmática, numa espécie de "trapaça discursiva": no modo do parecer, o sujeito se coloca diante do ausente, colocando o ausente diante de si, o que resulta num efeito de conjunção que produz um alívio na dor da falta, restabelecendo de carta maneira o contínuo anterior à parada.

De acordo com Barthes:

> *Bem posso imaginar procedimentos para obter a circunscrição de meus prazeres (converter a raridade dos encontros, à maneira epicurista; ou ainda, considerar o*

[139] Quando se fala aqui em "fazer-ser", trata-se não da seqüência narrativa do amor, mas da seqüência narrativa da enunciação do sujeito amoroso, que reconstrói, no enunciado, o corpo do ausente, reconstruindo-se também para ele. Como sugere a carta de Rui Barbosa: "Tua imagem, tua alma estão em mim como na presença" (Orsini, 1999, p. 112).

> *outro como perdido, e conseqüentemente experimentar, a cada vez que ele retorna, o alívio de uma ressurreição), é trabalho perdido: a miséria do amor é indissolúvel* (Barthes, p. 64).

Escrever, segundo o texto, provoca prazer, produz alívio. Mas não se pode esquecer de que tudo não passa de uma ilusão, de uma "trapaça discursiva": "a miséria do amor é indissolúvel"[140]. De toda forma, recorrendo a uma expressão corrente no senso comum, o efeito de presença é criado no discurso como uma tentativa de "matar as saudades"[141], sendo isso o que interessa[142]: o espectro do objeto parece então se concretizar diante do sujeito. Recorrendo novamente a Barthes:

> *Essa empresa deve reconhecer os lugares (os subconjuntos) do conjunto adverso, quer dizer, detalhar a imagem do outro em pontos variados nos quais a carta tentará tocar (trata-se pois sem dúvida de uma correspondência, no sentido quase matemático do termo). Mas a carta, para o amante, não tem valor tático: é puramente "expressiva"* (...); *o que estabeleço com o outro é uma "relação", não uma correspondência: a relação vincula duas imagens. Você está em toda parte, sua imagem é total* (Barthes, 2003, p. 47)

É isso que se manifesta no seguinte trecho de uma carta de Visconde de Valmont para Madame de Tourvel:

> *É assim que eu quero me vingar do exílio ao qual me condena. Nunca tive tanto prazer em escrever-lhe. Nunca senti, nesta ocupação, uma emoção tão doce e no entanto tão viva. Tudo parece aumentar meu enlevo: o ar que respiro é pleno de volúpia; a própria mesa sobre a qual eu lhe escrevo, consagrada pela primeira vez a este uso, torna-se para mim o altar sagrado do amor* (Orsini, 1999, p. 48).

[140] "ESCREVER. Engodos, debates e impasses provocados pelo desejo de 'exprimir' o sentimento amoroso numa 'criação' (particularmente de escrita)" (Barthes, 2003, p. 157).
[141] "É preciso levar a sério as metáforas da língua cotidiana e tomar os sentidos 'figurados' como os mais significativos" (Greimas e Fontanille, 1993, p. 186).
[142] O amor adquire um estatuto no discurso: este trabalho não procura a ontologia do amor.

A atividade da escrita epistolar é, aqui, um tema em que se manifesta o valor da "parada da parada": por meio da perfórmance enunciativa, o sujeito tenta remediar a ausência, criando, no modo do parecer, a presença, que o coloca novamente no contínuo da relação amorosa. A estaticidade, então, converte-se em dinamicidade, a falta se converte em plenitude, como sugerem respectivamente as passagens "tão viva"[143] e "o ar que respiro é pleno". A escrita é um dos procedimentos que o sujeito pode utilizar, como Barthes disse, para "obter a circunscrição dos prazeres": não à toa o Visconde diz que nunca teve tanto prazer em escrever à sua interlocutora. Dessa maneira, o sujeito, antes esvaziado modalmente diante da privação do objeto (que é para ele também objeto modal), recobra as modalidades que lhe conferem existência e competência. O efeito de presença, fazendo pairar o objeto sobre o sujeito, faz pairar sobre este o espectro das modalidades. Escrever, nessa perspectiva, faz "recobrar as forças".

A idéia do efeito de presença como uma espécie de operador do reequilíbrio patêmico também se constata neste trecho de uma carta de Rui Barbosa para sua noiva Maria Augusta, em que a carta não substitui a amada, mas serve de "consolação" para o sujeito da falta, permitindo-lhe um certo controle das modalidades que lhe asseguram existência e competência:

> *Passou a primeira noite desta amarga ausência; e o primeiro pensamento meu, ao amanhecer, não pode ser outro senão buscar, conversando contigo daqui, uma consolação a tão dolorosas saudades. Há pouco tempo perdi a terra de vista; mas minha alma não perdeu a vista de ti. Tua imagem, tua alma estão em mim como na presença* (Orsini, 1999, p. 112).

O sujeito modal, como se percebe, sofre um certo esvaziamento. Perde, por exemplo, a modalidade do poder: não pode ver a terra, não pode ver a amada. Apesar da disjunção, o apego permanece, o que atesta a sua intensidade. A carta expressa a força desse "querer"que liga o sujeito ao objeto, isto é, a gradação tímica do sentimento. Também permite evitar que o relacionamento "esfrie", mantendo acesa a chama da presença do

[143] "(...) escrevo uma carta de amor (...). Abandono alegremente tarefas insípidas, escrúpulos razoáveis, condutas reativas, impostos pelo mundo, em prol de uma tarefa inútil, oriunda de um Dever vivo: o Dever amoroso" (Barthes, 2003, p. 17).

outro: a comunicação epistolar amorosa é uma forma de gerenciar a relação à distância. Isso significa que a carta também pode conferir *poder* aos amantes, levando-os a poder-ver a imagem do ausente, para senti-lo presente: falar do ausente, falar com o ausente, como estratégia de presentificação. Por isso se entende que a carta busca fazer continuar o que a disjunção pragmática "descontinuou", inclusive a relação com os objetos modais.

Nessas cartas de manutenção da relação amorosa, verifica-se o programa narrativo cuja função é "atualizar o elo existencial": "você" é tomado como objeto com o qual o sujeito quer manter-se em conjunção, para preservar o valor que representa. Esse valor, como se depreende do exame de várias cartas de amor, muitas vezes é a "felicidade", como se viu, por exemplo, na análise do *Samba em Prelúdio*, de Vinícius de Moraes e Baden Powell: "Eu sem você/ Sou só desamor".

Na carta de Rui Barbosa, o sujeito, em conjunção com o objeto figurativo Maria Augusta, se relaciona com os valores "alegria", "cumplicidade", etc., que perde no quadro de privação do objeto:

> *Hoje, quando a tarde vier, no meio da infinita melancolia do oceano, não terei mais a alegria inexprimível daquelas horas, horas de confidências e expansões mútuas* (Orsini, 1999, p. 113).

Apesar disso, não é demais lembrar que o sujeito pode investir os mais diversos valores no objeto:

> *Olhando mais de perto, constata-se que o objeto amado não é apenas considerado aqui como objeto particular, investido dos valores semânticos de uma axiologia. Ele é apresentado também como potencialidade de objeto na qual podem se investir todos os tipos de conteúdo* (Greimas e Fontanille, 1993, p. 207).

É também a perda do objeto levando à perda do valor "felicidade" e ao sentimento de falta o que se observa no seguinte trecho de uma carta do Visconde de Valmont à Madame de Tourvel:

> *Retorno à senhora sempre com o mesmo entusiasmo. No entanto, o sentimento de felicidade fugiu para longe de mim; ele deu lugar ao das cruéis privações* (Orsini, 1999, p. 47).

Na ausência do objeto do querer, verifica-se uma parada no contínuo da felicidade: como efeito patêmico da descontinuidade, nos programas de privação, o sujeito sofre, disjunto do objeto: perde os valores projetados no objeto, como a paz, a cumplicidade, o prazer sexual, etc. A descontinuidade, assim, afeta o sujeito modal, que pode tornar-se, por exemplo, impotente (*não-poder-fazer*) e incompetente (*não-saber-fazer*), como se constatou no exame de *Apelo*, de Dalton Trevisan.

Nesse exemplo de busca do restabelecimento do elo existencial, conforme já foi exposto, o sujeito assume a falta e busca a plenitude, alcançada pela conjunção com o objeto ausente: o papel patêmico de "sujeito feliz" é uma eflorescência passional do apego, um efeito de sentido que resulta da satisfação que a conjunção provoca. Vale notar que a conjunção está para a felicidade, para a plenitude, assim como a disjunção para o "desamor", para a "tristeza que vem", para a falta.

É o que também se verifica, por exemplo, quando Keats escreve a Fanny Brawn: "É para mim objeto intensamente desejável" (Orsini, 1999, p. 104). Trata-se do sujeito modal do "querer", ou seja, do "sujeito desejante", modalizado pelo "querer-ser-conjunto", na configuração do apego. O sujeito, assim, orienta-se em direção à continuidade, ao quadro de relaxamento marcado pela conjunção com o objeto: o "querer-ser" leva ao fazer. Desloca-se, assim, para a posição de plenitude:

> *Cada ser humano antevê a sua plena realização enquanto ser naquele instante supremo da imersão do sujeito no seio do objeto, para a conjunção final* (Lopes, 1989-1990, p. 154-155).

Em outros termos, o desejo impulsiona a performance, tornando o sujeito realizado: "O querer é essa vontade e essa emoção que dá partida ao movimento narrativo" (Lopes, 1989-1990, p. 154-155). A existência modal do sujeito amoroso, assim, é tributária do querer: o "amor" cresce na direção do amante, como expressão da busca do sujeito por valores como o "prazer sexual" e a "fidelidade", por exemplo. Uma vez em conjunção, o sujeito

desdobra “toda a extensão de seu querer sobre o objeto” (Greimas e Fontanille, 1999, p. 186). É então que o “querer” conquista um nome e, nomeado, alcança um estatuto: o sujeito amoroso é um sujeito volitivo apegado intensa e exclusivamente a seu objeto.

Quanto mais forte o apego, a força do querer, mais o sujeito amoroso tende a se confundir com seu objeto de valor: de certa forma, pode-se pensar que o apego intenso, também chamado “desejo”, “é a absorção do sujeito pelo objeto, esse investimento integral e alienante do sujeito” (Greimas e Fontanille, 1993, p. 195). Quanto à fusão dos actantes, ela se expressa inclusive em termos figurativos, como atesta o seguinte trecho de uma carta de Chico Mário a Nívia: “Nívia (...) Nossa primeira filha vai chamar Nívia. Eu vou chamar Nívia, eu vou chamar você” (Orsini, 1999, p. 59). Como se percebe, o sujeito é de tal forma absorvido pelo objeto, que, no plano discursivo, um ator se funde ao outro. Esse “instante supremo da imersão do sujeito no seio do objeto” (Lopes, 1989-1990, p. 156-7) se nota neste trecho de uma carta de Emma Goldman a Ben Reitman: “Despeje a sua preciosa essência da vida dentro da minha” (Orsini, 1999, p. 61).

Isso leva a retomar a idéia de “possessão” na configuração do apego, reveladora da instabilidade dos papéis actanciais no quadro das oscilações afetivas:

> *A possessão permite captar em seu início um processo que encontramos com freqüência: o da transformação do objeto em sujeito. Com efeito, se* (...) *na ação de extrair de uma coisa “todas as satisfações que ela é capaz de proporcionar”, o objeto é ainda considerado como objeto modal, aqui, um “poder-fazer”, o gozo resultaria, de algum modo, de certa adequação entre o querer projetado pelo sujeito e o poder que parece emanar do objeto (a coisa possuída é “capaz”, “suscetível” de dar satisfações)* (Greimas e Fontanille, 1993, p. 186).

Considerando, então, que o sujeito projeta modalizações sobre o objeto de valor, que suscitam um sujeito competente, sem o objeto, o sujeito esvazia-se modalmente. É isso que se observou em alguns exemplos, como o seguinte trecho da mesma carta de Keats: “não quero viver (...). Não posso viver sem você” (Orsini, 1999, p. 104). Privado do objeto, convertido em objeto modal pelo querer do possuidor, o sujeito perde as modalidades virtualizantes e atualizantes, isto é, basicamente o *querer* e o *poder*: a disjunção com o objeto implica a disjunção com os valores modais. Sem o *poder* que emana do objeto, fica

comprometido o *querer* projetado pelo sujeito. Mais do que perder a competência, sua existência fica afetada. Ao sujeito carente resta tentar a reconciliação ou romper o apego. Mas, como ensina Barthes, "decidindo renunciar ao estado amoroso, o sujeito se vê, com tristeza, exilado de seu Imaginário" (Barthes, 2003, p. 185).

A separação do objeto, chamada de disjunção no plano narrativo, manifesta a categoria tensiva da descontinuidade, produzindo efeitos patêmicos relacionados à falta: a incompatibilidade entre o *querer-ser-conjunto* e o *não-poder-ser-conjunto* espalha na atmosfera do sujeito o perfume passional da "inquietude"[144]. É esse *querer-ser-conjunto* impossibilitado pela distância que ocorre neste trecho de uma carta de Chico Mário a Nívia: "Quero você, sinto falta de você" (Orsini, 1999, p. 59). Ou no seguinte trecho de uma carta de Byron a Augusta Leigh: "Eu nunca deixei nem posso deixar de sentir por um momento que seja aquela união perfeita e sem limites que me ata e liga a você" (Orsini, 1999, p. 124). Aqui, como se nota, o sujeito "atado", "ligado", ou seja, em conjunção com o objeto "você", sente-se pleno, num processo ilimitado de acumulação de valores contínuos ("continuação da continuação"), num quadro de relaxamento.

Nos termos de Tatit:

> *trata-se aqui de um momento atualizante do texto, em que o sujeito assume a falta e calibra seu avanço em direção à plenitude. A busca de conjunção é inequívoca, do mesmo modo que a forte tensão para a indivisibilidade* (Tatit, 2001, p. 140).

Como se viu, por exemplo, na análise de *Oceano*, o sujeito apaixonado está em disjunção com o objeto de desejo, o qual representa para ele a felicidade, o preenchimento do vazio da falta, a plenitude. Só em conjunção com o objeto desejado pode o sujeito da falta (triste, insatisfeito) se transformar em sujeito pleno (feliz, satisfeito). Os papéis de "sujeito triste" e "sujeito feliz" são também efeitos patêmicos da junção: na disjunção, o sujeito *quer-ser* e *não-pode-ser*; na conjunção, *quer-ser* e *pode-ser*[145].

[144] Segundo Greimas e Fontanille, o inquieto pode ser como sujeito imerso nas modulações tensivas, encarnando o "protótipo do sujeito apaixonado" (1993, p. 194).
[145] É importante lembrar aqui que a conjunção com o objeto amado não basta para tornar o sujeito eufórico: "é evidente que o que impede o sujeito de sentir prazer com seu objeto é a rivalidade: é ela que adquire a forma patêmica da inquietude e da sombra, no contato com o apego" (Greimas e Fontanille, 1993, p. 191).

No trecho “só sei viver se for por você”, percebe-se o devotamento do sujeito ao objeto marcado pelo apego exclusivo e intenso, modalizado pelo *dever-ser* e pelo *não-poder-não-ser*: privado do objeto necessário, o sujeito não sabe, não pode viver, não havendo outro objeto que possa suprir a falta. A inquietação afetiva do sujeito amoroso advém do fato de ele querer e não poder, como se percebe também neste trecho de uma carta de Violeta Trefusis a Vita Sackville-West, em que a distância é um obstáculo à conjunção, provocando oscilações patêmicas:

> *Quero você a cada segundo, a cada hora do dia* (...) *Algumas vezes sou invadida pela agonia de sua falta física... um desejo ardente de sua presença e de seu toque. Outras vezes sinto que ficaria satisfeita se pudesse ao menos ouvir o som de sua voz. Mal consigo imaginar seus lábios nos meus* (Orsini, 1999, p. 87).

Como se nota, o sujeito se define pelo apego intenso ao objeto, aspirando ao restabelecimento do quadro de “possessão”: o “desejo ardente de sua presença, de seu toque”. A separação física, todavia, impede a conjunção: o contato dos corpos, assim, *não-pode-ser*. Em *Oceano*, no trecho “Vem me fazer feliz porque te amo”, o sujeito “eu” também se define pelo desejo de conjunção com o objeto “você”, em que inscreve o valor “felicidade”. O interessante é que esse objeto, por outro lado, desempenha também o papel actancial de destinador, como também na carta de Violeta Trefusis.

De acordo com Tatit, “o ator ‘você’ vem sendo definido como destinador transcendente responsável pelo crescimento e movimento de tudo” (Tatit, 2001, p.141), como se verifica bem na seguinte passagem da canção: “De tudo que há na terra/ Não há nada em lugar nenhum/ Que vá crescer sem você chegar”. “Você”, como se percebe, é o centro de que irradia competência para a realização das performances: só a presença do ausente (“você chegar”) é que permite que as coisas “cresçam” (movimento em direção à plenitude).

Essa configuração actancial em que o “eu” se dirige ao “você” “responsável pelo crescimento e movimento de tudo” nos parece característica das cartas de amor, como podemos verificar neste trecho de uma carta de Victor Hugo a Adèle Foucher:

> *Considere a minha situação aflitiva, a minha solidão. (...) Você foi privilegiada ao receber todos os dons da natureza. (...) Oh! Adèle, não confunda estas palavras com cego entusiasmo – entusiasmo por você eu sempre tive e crescerá a cada dia. A minha alma inteira lhe pertence. Se toda a minha existência não fosse sua, a harmonia do meu ser ter-se-ia perdido e eu teria morrido – morrido inevitavelmente. Era nisso que pensava, Adèle, quando me chegou a carta que devia trazer a esperança ou o desespero. Se me ama, sabe qual foi a minha alegria. (...) Minha Adèle, por que não há outra palavra para isso a não ser alegria? Será por não haver força na linguagem humana para exprimir tamanha felicidade? O repentino salto da melancolia para a infinita felicidade parecia perturbar-me* (Orsini, 1999, p. 85).

A idéia do "você" como fonte de valores modais também é bem exemplificada no seguinte trecho de uma carta de Heloísa a Abelardo: "Só tu tens o poder de me entristecer, de me fazer feliz ou trazer consolo (...) és o único senhor do meu corpo e minha vontade" (Orsini, 1999, p. 223). Assim também Dreyfus se reporta a sua esposa Lucy: "Estou impaciente por receber uma carta sua. Você é minha esperança, você é meu consolo. Sem você eu não poderia enfrentar a vida" (Orsini, 1999, p. 217). O actante "você", como destinador, é quem confere ao actante "eu" o *poder-fazer*. "Você" é, portanto, a fonte da modalidade *poder*, isto é, o actante que atualiza o sujeito "eu" para que este se realize: primeiro é preciso poder enfrentar a vida, para, então, enfrentá-la, uma vez que a competência precede a perfórmance, ou seja, o *poder-fazer* precede o *fazer*.

Retomando o exemplo de Victor Hugo, "você" é o destinador, o pólo provedor, marcado pela abundância, pela totalidade, pela plenitude: é o actante que tem "todos os dons da natureza" (como canta Djavan, em perfeita correspondência com Victor Hugo, "Não há nada em lugar nenhum/ Que vá crescer sem você chegar") capazes de dotar de competência o actante "eu", de preenchê-lo de traços de vitalidade. "Você" é responsável pela existência modal de "eu", que apenas *quer*, *sabe* e *pode* viver em função da amada provedora, segundo mostra este trecho de uma carta de Jean Cocteau a Jean Marais: "Eu só vivo por você" (Orsini, 1999, p. 70).

Isso é o mesmo, em outros termos, que Maiakovski diz a Lili Brik: "Não há vida sem você. (...) Tudo, tudo o que me dava prazer perdeu valor e agora me repugna" (Orsini, 1999, p. 232). Observa-se aqui novamente que o sujeito "eu" se define pelo desejo de

conjunção com o objeto "você" (que, por outro lado, desempenha também o papel actancial de destinador, responsável pelo *fazer-ser*), em que inscreve os valores "felicidade", "prazer", etc. A conjunção com o objeto é a via de acesso aos valores nele projetados. É por isso que, como mostra Maiakovski, a disjunção com o objeto assinala a perda dos valores e o esvaziamento do sujeito. Nessa linha, Alfred de Musset se dirige a Georg Sand: "Não posso viver sem ti, é tudo..." (Orsini, 1999, p. 58).

O sujeito "você", no exercício da função de *fazer-ser*, é quem permite atualizar o elo existencial entre os actantes, colocando "eu" (então em estado de privação – "sem você/sou só desamor") em conjunção com o valor "felicidade". Como diz Emma Goldman em carta a Ben Reitman: "Se tenho você, tenho o Mundo. Que mais desejar? (...) Você é o meu tesouro precioso, minha alegria, o êxtase da minha vida". Vale notar que o sujeito é totalmente absorvido pelo objeto: todo o querer, intenso e exclusivo, se encerra em "você". Diante da "possessão" do objeto, não há mais o que desejar. Trata-se de um bom exemplo também para confirmar o quadro de instabilidade actancial nos percursos do sujeito amoroso: "você" é o destinador que transfere ao destinatário "eu" o valor modal "querer"; "você" é o objeto com que o sujeito do fazer "eu" estabelece a conjunção ("você" é o objeto em que é projetado o valor "alegria"[146]). Greimas e Fontanille explicitam o sincretismo tratando o termo por "objeto-sujeito"[147] (1993, p. 204).

Conforme ensina Tatit,

> *você, até então tomado como objeto, adquire – como sói acontecer em situações de plenitude – traços ativos que o impelem em direção a eu que, por sua vez, recebe passivamente – como se fora objeto, portanto – a ação do primeiro* (Tatit, 2001, p. 141).

No plano das relações subjetais, prossegue o semioticista, acerca de *Oceano*:

> *o elemento você continua cumprindo o seu papel de destinador que alimenta ("deságua") a competência do sujeito-destinatário eu, (...) só o destinador responde*

[146] Como se percebe bem, aqui "o querer do possuidor o converte em objeto tímico" (Greimas e Fontanille, 1993, p. 204).
[147] "Para traduzir a pregnância da função de sujeito na esfera do objeto, Zilberberg propõe a formulação 'sujeito-sub-objeto'" (Tatit, 1998, p. 18).

> *pela continuidade do processo e pela superação de acidentes (parada da parada) de percurso que venham impedir ou retardar a realização do sujeito* (Tatit, 2001, p. 141).

Essa idéia se manifesta no seguinte trecho da carta de Victor Hugo:

> *Minha Adèle, nenhum obstáculo poderá levar-me a coragem agora, nem no que escrevo (...), pois cada passo que dou para triunfar (...) me aproxima de você* (Orsini, 1999, p. 5).

Com base no que foi dito, constatam-se dois sincretismos básicos numa carta de amor: "você" é ao mesmo tempo objeto e destinador, e "eu", de modo complementar, destinatário, sujeito do fazer e sujeito de estado. No plano das "relações objetais", "a vida do sujeito só se desenvolve numa direção, a *você* na função de objeto" (Tatit, 2001, p.142). Isso, aliás, já observou nas palavras de Andréas Capellanus: "aquele que ama foi capturado na malha do desejo e aspira do mesmo modo a capturar alguém" (Orsini, 1999, p. 19). Depreende-se dessas palavras que "aquele que ama" é destinatário modalizado pelo "querer" – "foi capturado na malha do desejo" (Orsini, 1999, p. 19). Ao mesmo tempo, é sujeito que quer entrar em conjunção com o objeto de desejo – "empenha o seu ânimo na união de dois distintos corações com indissolúvel laço" (Orsini, 1999, p. 19). Assim, no plano das relações objetais, "eu" é sujeito; no plano das relações subjetais, é destinatário.

A busca da "união de dois distintos corações" é na verdade a busca da transformação de um estado disjunto com o outro ausente, para um estado conjunto com o ausente presentificado (da falta à plenitude): é o que ocorre, por exemplo, nas cartas de estabelecimento e de restabelecimento do elo existencial.

Deixando um pouco de lado a relação entre sujeito e objeto, para focalizar a manipulação, que privilegia a relação entre sujeitos, uma abordagem preliminar pode ser orientada pela análise do tema do "desentendimento", particularmente interessante porque poder conduzir tanto à ruptura quanto ao restabelecimento do elo existencial. Em se tratando de manipulação, de relação entre sujeitos, o elo existencial se traduz em termos de "contrato fiduciário".

Como uma espécie de posição intermediária, o "desentendimento", provocado por oscilações patêmicas advindas de variações fiduciárias, parece situar o sujeito na posição de

não-conjunção com o objeto, isto é, na posição da "perda": considerando que tem um valor tensivo associado à descontinuidade e um valor narrativo associado à noção de anti-sujeito, o "desentendimento" pode levar à disjunção, tematizada como ruptura. Abalada a relação de confiança, fragilizadas as bases do contrato, as funções actanciais podem converter-se em forças antagônicas, expressas na relação sujeito *vs* anti-sujeito: por exemplo, as variações modais epistêmicas, como o *crer-não-ser-conjunto*, em substituição ao *crer-ser-conjunto*, atuam como ponte de transferência dos valores tensivos descontínuos para as funções actanciais.

No caso específico da narrativa de *Torre de Babel*, de Lupicínio Rodrigues, que se assemelha a uma carta de restabelecimento do elo existencial, a análise de Tatit mostra que o "desentendimento" é o actante que pode promover a "parada":

> *"Este desentendimento/ Quer parar o nosso amor". Então, na perspectiva da manipulação, o enunciador encarna a função de destinador persuasivo (ou manipulador), o principal actante responsável pela continuidade narrativa. Se é próprio do anti-sujeito interpor obstáculos e produzir a parada, cabe ao destinador remover toda sorte de empecilhos e restaurar a continuidade pelo processo conhecido como parada da parada. O núcleo da função do destinador persuasivo situa-se na passagem "E hei de arranjar/ Um meio de lhe convencer"* (Tatit, 2001, p.155).

Na conclusão de sua análise, o semioticista lembra que tudo o que se produz no plano subjetal repercute no plano objetal. Assim,

> *O esforço do destinador ("eu") em convencer o destinatário ("você") a não desistir dos propósitos narrativos, qual seja vencer as forças antagonistas da parada (figurativizadas como "desentendimento" ou "capricho"), visa a reforçar o vínculo sujeito-objeto (...). O quadro mais natural seria o que considera "você" como destinatário-sujeito e "eu" (enunciador) como seu objeto de busca ("Que volta meu amor/ Seu bem está chamando"), mas nada impede que o enunciador sincretize os actantes destinador e sujeito e, em contrapartida, o enunciatário assuma as funções de destinatário e objeto* (Tatit, 2001, p. 155).

Já que se falou do desentendimento sem ruptura, ou seja, que se movimenta em direção à reconciliação, interessante retomar a análise da canção *Acontece*, de Cartola, cujo percurso representa bem o modelo de uma carta de ruptura sem desentendimento. Na composição, o sujeito "eu" entra em disjunção com o objeto "você", na relação objetal; por força de um destinador que não se configura com nitidez, mas que poderia ser chamado de "destino" (ou "acaso"), o destinatário-sujeito (então no papel de destinador) apenas comunica a "você" (como destinatário) "os efeitos nocivos do contrato sobre a continuidade da vida amorosa" (Tatit, 2001, p. 155). Aliás, Tatit lembra que, para desenvolver sua argumentação,

> *este enunciador – exercendo seu papel de destinador persuasivo – produz um relato no qual figura como sujeito de um programa narrativo amoroso que tende a não se realizar* (Tatit, 2001, p. 196-199).

Nas análises realizadas, procurou-se reproduzir no nível modal-narrativo, basicamente, os percursos investigados na abordagem do nível tensivo. Em linhas gerais, o "sujeito passional amoroso" movimenta-se basicamente em duas direções, isto é, oscila entre dois percursos: o percurso que vai da vacuidade à plenitude, e o que vai da plenitude à vacuidade.

Para Tatit,

> *Em resumo, o percurso existencial que vai da vacuidade à plenitude, correspondente ao aumento do coeficiente tensivo no plano do enunciador, reproduz-se narrativamente na passagem do estado de disjunção ao estado de conjunção, tanto objetal quanto subjetal (e, neste último caso, com destaque para a reconstrução do destinador, actante responsável pelo êxito geral do processo)* (Tatit, 2001, p. 141).

Quanto aos actantes, verificou-se *grosso modo* que, nas cartas de estabelecimento, manutenção e restabelecimento do elo existencial, a vida do sujeito "eu" se desenvolve na direção do objeto "você" (relação objetal), e que o sujeito "eu" tem sua competência alimentada por "você", o que os torna respectivamente "destinatário" e "destinador" (relação subjetal). Tatit completa dizendo que

> *todo esse sistema é revelado por mais um actante acumulado pelo "eu": o destinador-julgador. É deste lugar estratégico que o enunciador interpreta todas as etapas de sua trajetória narrativa e a "verdade" de suas atuais dependências actanciais* (Tatit, 2001, p. 142).

No caso das cartas de ruptura, constatou-se basicamente que a vida do sujeito "eu" não se desenvolve mais na direção do objeto "você" (relação objetal); o sujeito "eu" não tem sua competência alimentada por "você" (relação subjetal), idéia traduzida por "inanidade modal", que se refere ao "esvaziamento modal" do sujeito.

Segue um quadro que resume as questões gerais que trabalhamos até aqui, no nível modal-narrativo:

NÍVEL MODAL-NARRATIVO

CARTAS DE ESTABELECIMENTO DO ELO EXISTENCIAL:

DISJUNÇÃO → NÃO-DISJUNÇÃO → CONJUNÇÃO

QUERER-SER-CONJUNTO

(QUERER PASSAR A SER CONJUNTO)

INANIDADE MODAL → PLENITUDE MODAL

"EU" – SUJEITO (PLANO OBJETAL) E DESTINATÁRIO (PLANO SUBJETAL)

"VOCÊ" – OBJETO (PLANO OBJETAL) E DESTINADOR (PLANO SUBJETAL)

CARTAS DE MANUTENÇÃO DO ELO EXISTENCIAL:

DISJUNÇÃO → NÃO-DISJUNÇÃO → CONJUNÇÃO

QUERER-SER-CONJUNTO

(QUERER CONTINUAR A SER CONJUNTO)

INANIDADE MODAL → PLENITUDE MODAL

"EU" – SUJEITO (PLANO OBJETAL) E DESTINATÁRIO (PLANO SUBJETAL)

"VOCÊ" – OBJETO (PLANO OBJETAL) E DESTINADOR (PLANO SUBJETAL)

CARTAS DE RUPTURA:

CONJUNÇÃO → NÃO-CONJUNÇÃO → DISJUNÇÃO

QUERER-NÃO-SER-CONJUNTO

(QUERER DEIXAR DE SER CONJUNTO)

PLENITUDE MODAL → INANIDADE MODAL

"EU" – SUJEITO (PLANO OBJETAL) E DESTINADOR/DESTINATÁRIO (PLANO SUBJETAL)

"VOCÊ" – ANTI-OBJETO (PLANO OBJETAL) E ANTI-DESTINADOR/ANTI-DESTINATÁRIO (PLANO SUBJETAL)

CARTAS DE RESTABELECIMENTO DO ELO EXISTENCIAL:

DISJUNÇÃO→NÃO-DISJUNÇÃO→CONJUNÇÃO

QUERER-SER-CONJUNTO

(QUERER VOLTAR A SER CONJUNTO)

INANIDADE MODAL → PLENITUDE MODAL

"EU" – SUJEITO (PLANO OBJETAL) E DESTINATÁRIO (PLANO SUBJETAL)

"VOCÊ" – OBJETO (PLANO OBJETAL) E DESTINADOR (PLANO SUBJETAL)

Para refinar a distinção entre as cartas de estabelecimento, manutenção e restabelecimento do elo existencial, pode-se traduzir o *querer-ser-conjunto* em termos aspectuais. Como já se disse, o estabelecimento da relação é o ponto inicial do percurso do sujeito amoroso, marcado pela incoatividade. A manutenção aponta para o relacionamento já em curso, caracterizado pela duratividade. O restabelecimento, por fim, como novo começo, apresenta tanto o traço da incoatividade quanto o da iteratividade. Por isso foram acrescentadas à modalidade *querer-ser-conjunto*, respectivamente, as formas verbais "passar a", "continuar a" e "voltar a": são traços aspectuais que atuam como elementos diferenciais da categoria modal.

2.5 – O sujeito passional amoroso: a felicidade e a infelicidade, a confiança e a frustração

> *Como antropomorfizar sem recorrer à prévia modalização do fazer do ator por um querer? E como falar de um querer antropomorfo, simulacro do querer do homem, simulando ignorar sua condição de modalidade apaixonada e apaixonante? (...) A incorporação da dimensão passional na teoria legitima o acesso do leitor à 'interioridade' viva dos atores. (...) Enquanto o operador for concebido como um simulacro antropomorfo, não há nem pode haver um programa do fazer que não seja 'vivido' na interioridade dele como um programa do ser. Pode-se ver no fazer a atividade externa complementar das atividades internas do sujeito do querer: afinal, o sujeito faz o que faz com o fito de entrar em conjunção com o seu objeto.* (Lopes, 1989-1990, p. 154-155)

Como se disse no tópico anterior, o discurso das cartas de amor é um espaço de observação privilegiado para investigar a problemática da modalização do ser e dos efeitos passionais, já que a descrição das paixões está diretamente relacionada à sintaxe modal: as combinações entre as modalidades produzem "perfumes" patêmicos, isto é, efeitos de sentido afetivos, visto que "os 'estados de alma' estão relacionados à existência modal do sujeito" (Barros, 1989-1990, p. 61).

Para Edward Lopes, o primeiro traço do actante, que opera a sua individualização, é o da "apetência": a "apetência ativa" caracteriza o sujeito, "aquele que quer", e a "apetência passiva", o objeto, "o que é querido" (1989-1990, p.155-156). No caso do sujeito amoroso, pode-se dizer que ele é, por excelência, um sujeito volitivo, que adquire existência, portanto, modalizado pelo *querer*: mais especificamente, sua relação com o objeto é marcada pelo apego intenso e exclusivo, traduzido em termos modais como *querer-ser-conjunto*, noção que se assenta, por sua vez, sobre a categoria tensiva da "continuidade"[148].

As chamadas "paixões simples" são aquelas que resultam de um arranjo modal da relação sujeito-objeto, decorrendo exatamente da modalização pelo *querer-ser*, como o

[148] Consoante se indiciou no tópico anterior, "os percursos modais sofrerão a variação tensiva própria da organização narrativa e caminharão da tensão 'passional' a seu relaxamento e vice-versa" (Barros, 1989-1990, p. 61).

"desejo", por exemplo, que caracteriza de maneira particular a relação do sujeito amoroso com seu objeto: um quer, outro é querido; o sujeito é desejante, o objeto é desejado. Outras paixões, contudo, são definidas pela mesma modalidade, como a "cobiça" e a "curiosidade". Para discretizar esses quadros patêmicos, então, é necessário recorrer a outros critérios, como o gradiente tímico do *querer* e os tipos de valores desejados[149].

O apego do sujeito amoroso, assim, é marcado pela intensidade e pela exclusividade[150]: trata-se, como vários exemplos atestaram, de um desejo intenso, ardente, orientado para um único objeto. Quanto à natureza dos valores a que aspira o sujeito, na paixão amorosa verifica-se a busca por valores descritivos subjetivos, como o "prazer sexual" e a "felicidade", por exemplo, e modais, como o "poder"[151]. No caso das cartas de amor, tal quadro se constitui, em linhas gerais, nas relações epistolares de estabelecimento, de manutenção e de restabelecimento do elo existencial.

No caso da ruptura, o sujeito é modalizado pelo *não-querer-ser* e pelo *querer-não-ser*: na primeira situação, fala-se no quadro patêmico do "desinteresse" ou no da "aversão"; na segunda, no do "desprendimento". Para que haja "desprendimento", é necessário que tenha ocorrido antes "desinteresse" ou "aversão". A diferença entre as lexicalizações é quanto ao gradiente tímico: a "aversão" é mais intensa do que o "desinteresse". Neste parece ser mais possível que se impeça o deslocamento do sujeito rumo ao "desprendimento"; naquela, a trajetória parece inexorável. É esta situação que se constata no seguinte trecho de uma carta de Augusto Frederico Schmidt a Yêdda Schimidt:

> *No fundo de mim, há uma grande reserva a teu respeito.* (...) *Procedeste com uma futilidade que eu nunca perdoarei...* (...) *Não posso esquecer que preferiste a mim essa vida estúpida de praia de banho* (...). *O meu amor não devia ser teu. Tu o desconheces*

[149] "Muitas vezes, no português, as oposições encontradas entre as paixões anulam-se e certos termos empregam-se, indiferentemente, em uma ou outra situação passional" (Barros, 1989-1990, p. 62), conforme já se acentuou no tópico 2.1.

[150] Levando em conta que "o apego é o pressuposto fundador do universo constituído pelo macrossimulacro passional, aquele que implica e contém ao mesmo tempo todos os outros" (Greimas e Fontanille, 1993, p. 205), outros traços foram selecionados no tópico 2.1 para a discretização do apego do sujeito amoroso a seu objeto, como a "possessão", a "exclusividade" e o "devotamento".

[151] Na cobiça, o valor é "pragmático-descritivo", isto é, um valor descritivo objetivo, como o são os valores consumíveis e armazenáveis (cf. Barros, 1988, p. 46). Na curiosidade, o valor é "cognitivo", expresso pelo *querer-saber* (cf. Barros, 1989-1990, p. 61).

> *inteiramente. Tu não lhe prestas a atenção que ele merece. Estou sozinho* (Orsini, 1999, p. 206).

No quadro do "desinteresse", parece haver algo próximo da neutralização entre as categorias tímicas: o objeto não é mais eufórico, mas não é de todo disfórico[152]. Quanto à "aversão", marcada por uma intensidade maior, o traço disfórico é bem acentuado, portanto mais evidente.

Quanto ao "desinteresse", a propósito, vem bem a calhar este exemplo de uma correspondência de ruptura entre Fernando Pessoa e Ophelia Queiroz:

> *Agradeço a sua carta. Ela trouxe-me pena e alívio ao mesmo tempo. Pena, porque estas cousas fazem sempre pena; alívio porque, na verdade, a única solução é esta – o não prolongarmos mais uma situação que não tem mais a justificação do amor, nem de uma parte nem de outra. Da minha, ao menos, fica uma estima profunda, uma amizade inalterável* (Orsini, 1999, p. 221).

O trecho "não prolongarmos mais uma situação" mostra o movimento de descontinuidade no relacionamento amoroso, a "parada na continuação" da história entre os amantes, a disjunção entre sujeito e objeto. Essa disjunção é caracterizada pelo "desinteresse", não pela "aversão". A disjunção, nesse caso, é eufórica, desejada: sendo aceita pelo outro, provoca alívio no sujeito ("alívio porque, na verdade, a única solução é essa"). No caso do "desinteresse", como se conclui da carta de Pessoa, o objeto pode receber outros investimentos semânticos marcados pelo traço tímico da euforia: o "amor de amante" pode se converter em "amor de amigo", revendo-se, para tanto, as noções de intensidade e de exclusividade, e, claro, o valor investido no objeto. Já na situação da "aversão", é mais evidente o traço tímico da disforia: aqui o que era "amor de amante" pode se converter em "desamor de inimigo", conforme se pode notar no exame da carta de Augusto Frederico Schmidt.

A propósito, ao falar em "inimigo", não é mais o objeto que é acentuado, mas o sujeito. Nesse quadro, não se trata mais das "paixões simples", resultantes da modalização

[152] Considerando-se a gradação entre as categorias, e não a simples negação de uma por outra, pode-se pensar que o objeto é mais disfórico do que eufórico, como mostra Zilberberg no tratamento dos quantificadores *plus* e *moins* (Zilberberg, 2003).

do objeto-valor pelo *querer-ser*, mas das "paixões complexas", que partem de um estado inicial de "espera", definida pelo arranjo modal entre o *querer-ser* e o *crer-ser*:

> *O sujeito da espera deseja estar em relação de conjunção ou de disjunção com um objeto valor* (...). *O sujeito da espera nada pretende fazer para concretizar suas aspirações e, por isso, mantém com outro sujeito uma relação fundamentada na confiança e crê poder com ele contar para realizar suas esperanças ou direitos, ou seja, atribui a outro sujeito um /dever-fazer/* (Barros, 1989-1990, p. 62).

Não se trata aqui da espera de valores, decorrente das relações firmadas entre sujeito e objeto, mas da espera relativa ao contrato fiduciário estabelecido entre os sujeitos. Focaliza-se nessa perspectiva, portanto, não a relação objetal, mas a subjetal. Na carta de Augusto Frederico Schmidt, por exemplo, nota-se um "estado de alma" ("No fundo de mim") marcado pela inquietude típica do "ressentimento"[153], em que o sujeito começa a pôr em dúvida tanto a relação entre sujeito e objeto ("O meu amor não devia ser teu") quanto os termos do contrato fiduciário firmado entre os sujeitos ("há uma grande reserva a teu respeito"), marcando a ruptura com o traço da definitividade ("eu nunca perdoarei"). Questiona-se a própria competência do outro, marcada pelo *não-saber* ("Tu o desconheces inteiramente"). Diante desse quadro de decepção com o outro, o sujeito se vê disjunto do objeto ("Estou sozinho"). À insatisfação, soma-se o ressentimento, estado patêmico que se verifica, por exemplo, na relação "agressiva", manifestada por meio da escolha de palavras marcadas por uma intensidade disfórica, que assinalam a raiva do interlocutor na construção da imagem do interlocutário ("futilidade", "estúpida")[154].

As "paixões complexas", portanto,

> *definem-se pela combinação, compatível em maior ou menor grau, do /querer-ser/ com o saber sobre as possibilidades de ocorrência ou não da conjunção desejada pelo sujeito da espera. O /saber poder ser/ sobremodaliza a espera. São os casos de tristeza,*

[153] Sobre essa questão, vale lembrar o seguinte: "É bastante freqüente a manifestação espacial do aspecto, sobretudo pelo traço da profundidade: além de *arraigado* em amargura, há *profundamente*, em ressentimento e rancor (Barros, 1989-1990, p. 66).

[154] Quanto à relação objetal, o sujeito passa a ver no objeto não mais os traços eufóricos que o faziam desejável, mas os traços disfóricos, *indesejáveis*, que transformam o apego em desapego, o desejo em aversão.

> *pesar, tormento, tortura, angústia, aflição ou de alegria, felicidade, contentamento* (Barros, 1989-1990, p. 64).

O que se verifica nas cartas de amor em que se focaliza a crença no outro, como é o caso das cartas de restabelecimento do elo existencial, é a instauração do que a semiótica chama de "estado de espera fiduciária": S1 ("eu") crê que S2 ("você") deve fazer algo para que o sujeito da espera entre enfim em conjunção com o valor, equacionando a falta. O objeto de valor é aquilo que o sujeito mais deseja, englobando sincreticamente, como já se disse, o próprio S2.

É preciso esclarecer, antes de qualquer coisa, que há dois tipos de "espera"[155]: a que envolve valores e a que se reporta ao contrato fiduciário simulado. No primeiro caso, verifica-se uma variação passional que "revela ao sujeito a verdade ou a falsidade de sua relação com o objeto" (Barros, 1989-1990, p. 63). Então é que se fala, por exemplo, em "felicidade", "infelicidade", "aflição" e "alívio". O sentimento de "felicidade" decorre do fato de o sujeito saber possível a conjunção desejada; a "infelicidade", em contrapartida, do reconhecimento de sua impossibilidade. Na "aflição", nota-se uma incerteza do sujeito quanto à conjunção, sendo a relação marcada, portanto, pela insegurança[156]. No "alívio", por outro lado, o sujeito manifesta um saber seguro sobre a conjunção com o objeto.

Observam-se aí, portanto, percursos de variação de tensividade responsáveis pelo estatuto passional do sujeito amoroso. Na orientação do quadro de tensão para o de relaxamento, o sujeito se desloca da "aflição" para o "alívio" e deste para a "felicidade". No caminho do relaxamento para a tensão, em contrapartida, o sujeito parte da "felicidade", vai para a "infelicidade" e chega, enfim, à "aflição". Essas oscilações emocionais permitem

[155] A espera é um elemento característico do discurso amoroso, constitutiva da própria identidade do sujeito que ama, como mostra Barthes: "*Estarei enamorado? – Claro que sim, já que espero*. O outro, este, nunca espera. Às vezes, quero bancar aquele que não espera; tento me ocupar com outra coisa, chegar atrasado; mas nesse jogo sempre perco (...). A identidade fatal do amante nada mais é que: *sou aquele que espera*" (Barthes, 2003, p. 166).

[156] S2, como sujeito de fazer, detém o poder de colocar S1 em conjunção com o objeto: "em toda parte onde há espera, há transferência: dependo de uma presença que se divide e que demora a se dar – como se se tratasse de arrefecer meu desejo, de alquebrar minha necessidade. *Fazer esperar*: prerrogativa constante de todo poder, 'passatempo milenar da humanidade'" (Barthes, 2003, p. 167).

entender o sujeito passional amoroso como um sujeito "inquieto", ou seja, "imerso nas modulações tensivas"[157].

No caso da "espera fiduciária", que envolve o *crer-ser*, tem-se o seguinte:

S1 crer [S2 dever $\Rightarrow$ (S1 $\wedge$ Ov)]

Na explicação de Tatit,

> *como se trata de um contrato imaginário, envolvendo as posições actanciais "eu" e "tu", mas concebido exclusivamente na instância do "eu", dificilmente o seu teor será honrado pelo segundo sujeito, que nem sequer tem conhecimento do compromisso. Entretanto, o sujeito passional pauta-se por esse simulacro de relacionamento intersubjetivo que ele mesmo criou* (Tatit, 2001, p. 111).

A contrapartida de ambas as esperas, assim, é a "satisfação" e a "confiança" ou a "desconfiança" e a "decepção", que resultam da conjunção ou da disjunção do sujeito com o objeto de valor desejado, bem como da manutenção ou da perda da confiança no contrato. Explicando melhor, as denominações "satisfação" e "insatisfação" são utilizadas no plano objetal, referindo-se aos efeitos de sentido de bem-estar ou de mal-estar, que advêm da relação com o objeto de valor, como se viu no caso da felicidade, da infelicidade, da aflição e do alívio. No caso de "confiança" e "decepção", essas lexicalizações são empregadas no plano subjetal, para tratar da manutenção ou da ruptura das relações fiduciárias.

Conforme a explicação de Diana L.P. de Barros:

> *A espera é um estado tenso-disfórico de disjunção; a satisfação e a confiança, estados relaxados e eufóricos de conjunção; a insatisfação e a decepção, estados intensos e não-eufóricos de não-conjunção. A esperança é um dos efeitos de sentido da espera relaxada; a insegurança, que gera a aflição, decorre da espera tensa* (Barros, 1988, p. 64).

[157] "A oscilação, na verdade, não pode ser interpretada como um percurso entre posições extremas: o inquieto não é ciclotímico; ela é uma perpétua hesitação no interior de uma representação mista que não chega a fixar seus termos. É por isso que o inquieto pode ser compreendido como sujeito imerso nas modulações tensivas" (Greimas e Fontanille, 1993, p. 194).

As paixões desse tipo de espera são paixões de “confiança” ou de “decepção”, que se manifestam, por exemplo, por meio dos lexemas “confiança”, “decepção”, “insegurança” e “segurança”. Pensando nos percursos de variação tensiva dessas paixões, tem-se o seguinte: na orientação do relaxamento para a tensão, o aumento da tensão leva o sujeito a se deslocar da posição de “confiança”, em que ele *quer-ser* e *crê-ser*, para a de “decepção”, em que ele *quer-ser* e *não-crê-ser*, e, enfim, para a de “insegurança”. Na orientação contrária, ou seja, da tensão para o relaxamento, em que ocorre, portanto, uma diminuição da tensão, o sujeito parte da posição inicial de “insegurança”, em que ele *quer-ser* e *crê-não-ser*, para a de “segurança”, em que ele *quer-ser* e *não-crê-não-ser*, e, enfim, para a de “confiança”, em que o sujeito *quer-ser* e *crê-ser* possível a conjunção desejada.

Em outras palavras, no primeiro percurso o sujeito, caracterizado como “crédulo”, torna-se “descrente”; no segundo, o sujeito cético torna-se crédulo. Quanto às lexicalizações, a “esperança”, por exemplo, é uma paixão que resulta da confiança; o “ressentimento”, por outro lado, advém do quadro de insegurança[158].

Associando as reflexões “tensivas” com as “modal-narrativas” e as “passionais”, organizam-se os seguintes quadros de espera:

ESPERA TENSA

DISJUNÇÃO E TENSÃO
QUERER-SER/CRER-NÃO-SER/SABER-PODER-NÃO-SER
AFLIÇÃO E INSEGURANÇA

[158] “A maior parte dos vocábulos define-se pela negação do /crer-ser/ ou da esperança, ora mostrando o caráter ilusório, enganoso do contrato, ora ressaltando o rompimento desse compromisso. Mágoa e ressentimento explicitam a duração do efeito passional e atribuem a paixão não só ao /não-fazer/ do sujeito como também a seu fazer contrário (ofensa). (...) No léxico português encontram-se, com muita freqüência, paixões que englobam os efeitos da insatisfação (privação do objeto) e da decepção (crise de confiança), como amargura, azedume, acrimônia, desagrado, amargor e desprazer. Não se descobriram, no português, paixões decorrentes, simultaneamente, da satisfação e da confiança. Trata-se de problema de lexicalização, pois, do ponto de vista da estrutura das paixões, nada impede o surgimento de paixões em que se combinem a confiança e a satisfação” (Barros, 1989-1990, p. 65).

ESPERA PACIENTE

NÃO-DISJUNÇÃO E DISTENSÃO
QUERER-SER/NÃO-CRER-NÃO-SER/SABER-NÃO-PODER-NÃO-SER
ESPERANÇA E SEGURANÇA

ESPERA RELAXADA

CONJUNÇÃO E RELAXAMENTO
QUERER-SER/CRER-SER/SABER-PODER-SER
SATISFAÇÃO E CONFIANÇA

ESPERA NÃO-RELAXADA

NÃO-CONJUNÇÃO E CONTENÇÃO (OU INTENSÃO)
QUERER-SER/NÃO-CRER-SER/SABER-NÃO-PODER-SER
INSATISFAÇÃO E DECEPÇÃO

Refletindo sobre os percursos do sujeito amoroso na relação epistolar, observam-se os seguintes regimes: nas cartas de restabelecimento do elo existencial, tenta-se suprir a falta do objeto de valor desejado e resolver a crise de confiança, num movimento eufórico em direção a uma nova plenitude. Nas cartas de ruptura, processa-se em geral a narrativa que culmina no quadro de disjunção, relatando-se o caminho que levou à dissolução da relação sujeito-objeto, isto é, ao "desinteresse" ou à "aversão", bem como à perda da confiança entre os amantes. Nas cartas de estabelecimento, busca-se suprir a falta do objeto desejado, lembrando que aqui a disjunção não decorre de uma conjunção anterior, e construir um pacto fiduciário entre os sujeitos. Nas cartas de manutenção, o objetivo é gerenciar à distância a relação fiduciária entre os amantes, mantendo conjuntos sujeito e objeto[159].

[159] "Tanto os acordos (contratos) estabelecidos entre as funções de *destinador* e *destinatário* como as relações de conjunção que definem os actantes *sujeito* e *objeto* – não importando se a conjunção está sendo apresentada por um estado (conjunção de fato) ou por uma busca (conjunção à distância) – são manifestações da incidência de uma *continuidade* (freqüentemente associada a valores eufóricos), selecionada em nível profundo, sobre as interações subjetais (entre destinador e destinatário) e objetais (entre sujeito e objeto)" (Tatit, 2001, p. 24).

Aliás, como exemplo de carta de manutenção, vale examinar um trecho de uma carta do pintor Milton Dacosta à sua esposa, a pintora Maria Leontina:

> *Essa necessidade de conversar com você. Nunca pensei, ou por outra, não calculava (apesar de 'intangível') que iria sentir falta de minha Maria. Não quero escrever mais cartas – quero ir para junto de Maria* (Orsini, 1999, p. 187).

A relação entre o sujeito de estado e o objeto é modalizada pelo *dever-ser*, noção explicitada pelo emprego do lexema "necessidade", que é inclusive a denominação semiótica da categoria modal. Esse apego intenso do sujeito com o objeto é explicitado no seguinte trecho de uma carta de Machado de Assis a Carolina Xavier de Novais: "Diz a Staël que os amores mais fortes são os que nascem simplesmente da necessidade de amar" (Orsini, 1999, p. 36).

A carta de manutenção, assim, apresenta-se como uma "escrita da falta"[160]. Em outros termos, o sujeito quer a conjunção de fato com o objeto, aspira à sua presença "real", mas como ela é impossível, uma vez que a distância modaliza o objeto pelo *não-poder-ser*, o sujeito pretende por meio da carta criar um efeito de sentido de conjunção com o objeto: a transformação do estado de disjunção em conjunção "atualiza o elo existencial", tornando presente o ausente. Isso produz o efeito de sentido patêmico da sensação de satisfação: o "efeito de presença" criado alivia a falta, na busca do reequilíbrio do quadro emocional. É nesse contexto, por exemplo, que se desenvolvem as cartas de manutenção do elo existencial.

Nos termos de Landowski, é o "efeito de presença"

> *que nos restituirá o sentimento de seu estar-diante-de-nós – a própria definição da presença", capaz de "ressuscitar o fantasma figurativo do outro", preenchendo o vazio da falta (efeito de plenitude)* (Landowski, 2002, p.169).

[160] Essa noção será retomada no tópico 2.6, no qual se verificará a "presença" e a "ausência" como tematizações, respectivamente, da "conjunção" e da "disjunção" (resultantes, por sua vez, da conversão das categorias "plenitude" e "vacuidade"). Também se analisará a figurativização como um procedimento a serviço da produção do "efeito de presença".

Pode-se pensar que a carta realiza um programa de "liquidação da falta", daí os efeitos patêmicos que suscita, como satisfação, alegria. O sujeito operador (remetente) está em sincretismo com o sujeito que sofre a falta e a quem cabe realizar um PN para liquidá-la: escrever a carta, fazendo-ser o ausente... A carta, nessa perspectiva, é uma estratégia de liquidação dessa falta, considerando que é o sentimento de falta e o desejo de uma nova plenitude que dá lugar a um programa de liquidação. A liquidação produz novos efeitos passionais (na relação entre o modal e o narrativo): o sujeito, antes aflito diante da necessidade não saciada, sai de um quadro de "tensão" (*continuação da parada*) para um quadro de "distensão" (*parada da parada*), lexicalizado como "alívio", em direção ao "relaxamento", em que o sujeito passional passa a se sentir novamente pleno.

Milton Dacosta parece exemplificar, do ponto de vista da relação entre sujeito de estado e objeto, o sujeito frustrado, tomando o lexema "frustração" como "estado daquele que, pela ausência de um objeto ou por um obstáculo externo ou interno, é privado da satisfação de um desejo ou necessidade". É o que se depreende do trecho da carta, em que figuram os lexemas "necessidade", "falta", "quero", etc. O desejo de estar perto, não podendo fazê-lo, produz como efeito patêmico a "frustração" ou a "aflição": a carta parece surgir no pico de tensão, provocando distensão, aproximando-se, guardadas as devidas proporções, de um quadro de reequilíbrio patêmico. Isso significa que a distância é sentida como falta, cuja consciência direciona o movimento do sujeito para a sua liquidação e retorno à plenitude.

A mesma atmosfera passional se desenrola nesta carta de Plínio, o Jovem, à sua amada Calpúrnia:

> *É incrível como desejo com impaciência seu regresso, tanta é a ternura de minha afeição e tão desacostumado estou de uma separação! Fico deitado e acordo a maior parte da noite pensando em você (...). O único descanso que minha ansiedade conhece é quando estou ocupado no tribunal e nas causas de meus amigos. Avalie como deve ser miserável a vida de quem não encontra consolo senão em multidão* (Orsini, 1999, p. 111).

Os lexemas "impaciência" e "ansiedade" integram a "aflição", que atua como uma espécie de arqui-lexema, ocupando no quadrado tensivo a posição da "tensão": o sujeito da

paixão amorosa é um sujeito inquieto, ansioso, aflito com a falta do objeto de desejo. A sanção cognitiva da falta, que se manifesta sob a forma de "sentimento de falta" desencadeia uma manipulação reflexiva, que leva o sujeito a querer escrever, para preencher o vazio provocado pela ausência do objeto.

A respeito disso, segue uma interessante reflexão de Landowski:

> *Como se, enunciando-a e tematizando-a, a escrita pudesse preencher esse vazio que a motiva. Mas, para que a separação de fato, base comum de toda relação epistolar, possa assim ser transformada em relação significante, apreendida e expressa no modo passional como falta intersubjetiva, é preciso pressupor uma relação logicamente anterior de junção entre os sujeitos comunicantes, relação original que fundamenta a intuição de uma co-presença virtual de um ao outro, seja qual for a importância quantitativa da distância espaço-temporal que, conjuntamente, os mantém ligados* (Landowski, 2002, p. 168).

No caso das cartas de ruptura do elo existencial, um trecho de uma carta de Byron a Augusta Leigh é particularmente esclarecedor:

> *Três anos de ausência. (...) Mas eu nunca deixei de sentir por um momento que seja aquela união perfeita e sem limites que me ata e liga a você (...). É de cortar o coração pensar na nossa longa separação – e estou certo ser sofrimento mais do que suficiente para todos os nossos pecados: Dante é mais humano no seu Inferno, pois coloca seus desafortunados amantes juntos um do outro – e ainda que sofram – pelo menos estão juntos. (...) Você se lembra da nossa separação? (...) Não tenho nenhuma razão para mágoa, mas penso que não estamos juntos. (...) Dizem que a ausência destrói as paixões tíbias – e reafirma as fortes. (...) Fortaleceu-se, mas vai destruir-me – não falo de destruição física – pois suportei e posso suportar mais – mas da aniquilação de todos os pensamentos, sentimentos e esperanças* (Orsini, 1999, p. 124).

No trecho "Você se lembra de nossa separação?", por exemplo, percebe-se a "parada da continuação": a categoria tensivo-fórica da descontinuidade se manifesta no nível narrativo na transformação do estado conjuntivo em disjuntivo. No plano modal, o sujeito se revela esvaziado, destituído de competência: "vai destruir-me (...) aniquilação de todos

os pensamentos, sentimentos e esperanças". A variação dos modos de existência entre a plenitude e a vacuidade se verifica, no nível discursivo, no percurso temático da presença à ausência. A carta, assim, não é apenas um meio de comunicação, mas de tradução da "falta intersubjetiva". Quanto ao contrato fiduciário, o sujeito parece caminhar da incerteza (*não-crer-ser*) para a descrença (*crer-não-ser*), do possível (*poder-ser*) para o impossível (*não-poder-ser*). A perda da esperança, apesar da manutenção do *querer-ser*, resulta da combinação do *crer-não-ser* com o *não-poder-ser*, que produz como efeito de sentido o sujeito insatisfeito e descrente[161].

Neste tópico da dissertação, tratou-se da relação entre sujeito e objeto e das paixões simples que suscita, da relação entre sujeitos e das paixões complexas decorrentes, e da escrita epistolar como narrativa da falta (de objeto ou intersubjetiva). É importante deixar claro, portanto, que foram trabalhados três esquemas narrativos distintos.

No esquema das paixões simples, tem-se "eu" como sujeito operador que quer colocar ou manter "eu" como sujeito de estado em conjunção com o objeto "você"[162]:

$$\text{S op.} \rightarrow (\text{S est.} \vee \text{Ov.}) \rightarrow (\text{S} \wedge \text{O})$$
(eu) (eu) (você)

No esquema das paixões complexas, "eu" é o sujeito que *crê* que o sujeito "você" *deva fazer* algo para que "eu", como sujeito de estado, entre em conjunção com "você", como objeto:

$$\text{S1 crer [S2 dever} \rightarrow (\text{S1} \wedge \text{Ov})]$$

No esquema narrativo da "escrita da falta", verificam-se três percursos. No primeiro, "eu" é sujeito operador que quer colocar "eu", como sujeito de estado, em conjunção com "você". Dessa maneira, o interlocutor constrói, no modo do parecer, o corpo do interlocutário ausente:

[161] Há manifestações epistolares, por exemplo, em que o "não-poder-ser" se combina ao "crer-ser": trata-se do sujeito "iludido" que não crê nas "evidências" do fim de relacionamento e insiste na relação.
[162] Isso vale para as cartas de estabelecimento, manutenção e restabelecimento do elo. No caso das cartas de ruptura, o sujeito operador "eu" coloca o sujeito de estado "eu" em disjunção com o objeto "você".

S op. $\rightarrow$ (S est. $\vee$ Ov.) $\rightarrow$ (S $\wedge$ O)
(eu) (eu) (você)

No segundo, "você" aparece como sujeito operador, que deve realizar a perfórmance da escrita. Respondendo ao outro, "você" coloca "eu", como sujeito de estado, em conjunção com "você", como objeto:

S op. $\rightarrow$ (S est. $\vee$ Ov.) $\rightarrow$ (S $\wedge$ O)
(você) (eu) (você)

No terceiro caso, o sujeito "eu", escrevendo, presentifica-se ao outro. Dessa forma, "eu" é o sujeito operador, que coloca "você", como sujeito de estado, em conjunção com "eu", como objeto[163]:

S op. $\rightarrow$ (S est. $\vee$ Ov.) $\rightarrow$ (S $\wedge$ O)
(eu) (você) (eu)

[163] Esse entendimento é traduzido da seguinte maneira por Marilena Chauí: "Seja como desejo de reconhecimento, seja como desejo de plenitude e repouso, o desejo institui o campo das relações intersubjetivas, os laços de amor e ódio e só se efetua pela mediação de uma outra subjetividade. Forma de nossa relação originária com o outro, o desejo é relação peculiar porque, afinal, não desejamos propriamente o outro, mas desejamos ser para ele objeto de desejo. Desejamos ser desejados, donde a célebre definição do desejo: o desejo é o desejo do desejo do outro" (Chauí, 2002, p. 25).

2.6– Temas e figuras do amor: o corpo presente e o corpo ausente

> *No nível narrativo, temos esquemas abstratos (...). É a semântica discursiva que reveste e, por isso, concretiza as mudanças de estado do nível narrativo. (...) Podem-se revestir os esquemas narrativos abstratos com temas e produzir um discurso não figurativo ou podem-se, depois de recobrir os elementos narrativos com temas, concretizá-los ainda mais, revestindo-os com figuras. Assim, tematização e figurativização são dois níveis de concretização do sentido* (Fiorin, 1992, p. 63-64).

Como se disse no capítulo 1, no exame do estatuto do gênero "carta", a disjunção pragmática entre os interlocutores é a base comum a toda relação epistolar. Essa noção, assim, é um fator de identidade, e não um traço distintivo entre as cartas de amor e as cartas comerciais. A importância que cada cena genérica dá à disjunção, contudo, não é a mesma: nas cartas de amor, por exemplo, a separação entre os sujeitos produz efeitos passionais, é sentida como "falta intersubjetiva", o que não se verifica nas cartas comerciais, em que a disjunção é uma mera contingência que justifica a interação epistolar.

Nestas, cada um dos correspondentes se limita

> *ao exercício do papel funcional que lhe atribui a distribuição das posições de emissor e de receptor marcadas no enunciado* (...) *ambas as partes aceitam, desde o início e por princípio, a não-correspondência que se estabelece inevitavelmente entre, de um lado, a imagem segundo a qual cada um representa sua própria identidade e a vive, e, por outro lado, a figura esquemática e parcial, à qual essa mesma identidade se reduz uma vez objetivada no papel* (Landowski, 2002, p. 168).

No caso das cartas de amor, a distância real entre correspondentes é percebida afetivamente como uma ausência, portanto não é de estranhar que ela constitua não raro o conteúdo principal das cartas trocadas. É como se, enunciando e tematizando essa ausência, "a escrita pudesse preencher esse vazio que a motiva", construindo o corpo ausente (Landowski, 2002, p.168).

Do ponto de vista da tematização, conforme se apontou no capítulo 1, a carta comercial opera com temas ligados às relações intersubjetivas estabelecidas no domínio do "comércio": os interlocutores trocam informações sobre produtos, sobre transações financeiras, enfim, sobre a rotina de trabalho na esfera de circulação das relações comerciais. Seguindo Landowski, esse gênero de correspondência,

> *enquanto discurso debreado, limita-se a relacionar as figuras actoriais do expedidor e do receptor objetivando, na perspectiva de um fazer puramente enuncivo e de caráter informativo, a distância que, para comunicar, os leva ou até os obriga a se escrever (transitivamente) um ao outro* (Landowski, 2002, p. 174).

Segundo foi possível constatar, sobretudo no exame das cartas de manutenção do elo amoroso, o interlocutor cria por meio da escrita epistolar o "efeito de presença", com o objetivo de atenuar a falta provocada pela disjunção pragmática, num movimento de aproximação do ausente. A tematização da ausência sentida afetivamente – um dos fatores que opõem no nível discursivo a carta de amor à comercial – é exemplificada neste trecho de uma carta de Kafka a Milena: "Mando-te a carta, como se assim pudesse conseguir que estejas especialmente próxima de mim" (Kafka, 2000, p. 65). O interlocutor, dessa forma, em sua perfórmance enunciativa, deve ser competente para fazer-se presente à amada, presentificando-a para ele, num movimento correlato[164]. O corpo do ausente, assim, estando mais próximo ou distante, reveste figurativamente o tema da presença/ausência.

Na formulação de Henri Quéré,

> *la singularité de la lettre, son idiosyncrasie obstinée et récurrente, tient aussi, plus profondément, à ce qu´elle conjugue en une sorte d´utopie la parole vive, et le figé de l´écrit, hors-situation et comme mort en attente de ré-énonciation. Ainsi s´expliquerait*

[164]A transformação do estado de disjunção em conjunção "atualiza o elo existencial", tornando presente o ausente: "supondo-se que aquele que escreve seja impelido a isso apenas por seu desejo de uma co-presença ao outro, e que não haja, por conseguinte, nada de tão essencial, nada de mais urgente a dizer a seu correspondente que o próprio fato de que ele se dirige, aqui, agora, a ele, ser-lhe-á preciso então – para chegar a dizer isso mesmo ao ausente, e portanto para poder escrever – construir ele mesmo a presença do outro, torná-lo presente a si mesmo por um ato que só pode depender de sua competência semiótica" (Landowski, 2002, p. 174).

> *la fascination exercée par cette mitoyenneté d´une présence absence* (Quéré, s.d., p. 57).

A idéia da carta recriando semioticamente a figura do corpo do ausente, na concretização do tema da presença, se verifica bem neste trecho de uma carta de Chico Mário à noiva Nívia: "Recebi você em sua carta" (Orsini, 1999, p. 59). Paul Eluard, escrevendo a Gala, também busca se presentificar à amante: "Toma meu sexo em tua mão" (Orsini, 1999, p. 77). O mesmo procedimento se nota neste trecho de uma carta de Henry Miller a Brenda Venus: "Abraço-a e beijo-a em todos os lugares" (Orsini, 1999, p. 69). Neste último caso, é interessante notar que o interlocutor elide a separação espacial, neutraliza a distância entre ele e o interlocutário, criando a ilusão enunciativa de proximidade, fundadora da "mitologia de uma presença ausente".

Na carta de Zelda a Scott Fitzgerald, o enunciador reconstrói o corpo do amante, criando por meio da descrição um "efeito de presença", que se verifica também na narrativização da aproximação entre sujeito e objeto[165]:

> *Olho para os trilhos e vejo você chegando – emergindo da névoa & bruma, suas queridas calças amarrotadas correm com pressa para mim* (Orsini, 1999, p. 89).

Apesar da disjunção pragmática entre sujeito e objeto, o enunciador cria, no modo do parecer, a presentificação do ausente, remediando assim os efeitos patêmicos da falta, como a saudade e a angústia. Diante da falta, o sujeito faz-ser o ausente, para, em conjunção com o objeto, fazer-se pleno: por isso reconstrói-lhe o corpo, adensando-o semanticamente por meio da descrição de seus traços característicos. Não se trata mais do "proto-corpo" das pré-condições nem dos actantes do nível narrativo: trata-se de um ator concretizado, inclusive vestido com "calças amarrotadas". O ator é marcado por traços sensíveis, ou seja, é apreendido sensorialmente por meio da visão e do tato: o percurso da visão ao tato indica a trajetória da não-disjunção para a conjunção, na aproximação entre sujeito e objeto[166]. A

[165] Para Tatit, trata-se mais precisamente de "união", não de "aproximação": "A *união* e a *ruptura* são formas rápidas, instantâneas, que definem, respectivamente, apego e desapego. A *aproximação* e o *distanciamento* são formas lentas, gradativas, que concorrem á mesma definição" (Tatit, 1998, p. 53).

[166] "Ainda sobre essa dimensão sensorial, uma hierarquia de sensações é admitida (...). Palomar não pára aí: seu olhar avança – e o avanço é, como se sabe, a forma figurativa do desejo – 'até aflorar a pele escondida',

figurativização, nesse caso, é um procedimento semiótico que torna o ausente "palpável", concretizando, logo, o tema da presença.

Nos termos de Landowski,

> *a carta em si mesma não é, evidentemente, quase nada, ou pelo menos ela é apenas uma coisa, mas uma coisa cuja presença, a única real, tem o poder de atualizar a relação com o valor propriamente dito que aí se investe figurativamente, ou seja, de "atualizar o elo existencial" que reúne destinador e destinatário* (Landowski, 2002, p. 176).

A concepção da carta de amor como uma "escrita da falta", dessa forma, leva a pensar que o percurso temático[167] da ausência sentida afetivamente é um traço recorrente nas cartas de amor de estabelecimento, restabelecimento e de manutenção do elo existencial, como foi possível perceber em outros níveis de análise: no nível discursivo, a falta, provocada pela disjunção entre os sujeitos, é enunciada e tematizada como ausência[168]. Nas cartas de estabelecimento e nas de restabelecimento, trata-se de uma falta cuja plenitude se dá no modo do ser; nas de manutenção, de uma falta cuja plenitude se dá no modo do parecer. No caso das cartas de ruptura, por outro lado, a vacuidade é desejada.

Na "escrita da falta", o querer intenso que marca a relação entre o sujeito e o objeto se manifesta também sob a forma da "saudade", efeito patêmico da ausência: o lexema "saudade" subsume a noção de "ausência sentida afetivamente"[169]. A carta, nessa

---

prolongando assim a isotopia da visualidade pela tatilidade. Pois o tato é algo mais do que a estética clássica dispõe-se a nele reconhecer – sua capacidade para explorar o espaço e levar em conta os volumes: o tato se situa entre as ordens sensoriais mais profundas, ele exprime proxemicamente a intimidade optimal e manifesta, sobre o plano cognitivo, a vontade de conjunção total" (Greimas, 2002, p. 35-6).

[167] Quanto à tematização, ensina a semiótica que "os valores disseminam-se, sob a forma de temas, em percursos temáticos, e recebem investimento figurativo, no nível discursivo" (Barros, 1988, p. 115). Cabe à figurativização a concretização de sentido, considerando que "as estruturas discursivas são, ao mesmo tempo, mais complexas e 'enriquecidas' que as estruturas narrativas e fundamentais" (Barros, 1988, p. 115).

[168] As categorias "presença" e "ausência" são tematizações de "conjunção" e "disjunção", que, por sua vez, resultam da conversão de "plenitude" e "vacuidade". Como providencialmente lembra Landowski, "presença e ausência só podem ser concebidos como remetendo aos modos de existência semiótica suscetíveis de afetar seja o estatuto dos próprios sujeitos, seja o das relações que eles mantêm" (Landowski, 2002, p. 175).

[169] Segundo Espinosa, "aquele que se recorda de uma coisa com que se deleitou deseja possuí-la nas mesmas circunstâncias em que na primeira vez com ela se deleitou (...) se aquele que ama descobrir que alguma dessas circunstâncias falta, ficará triste, pois imagina algo que exclui a existência da coisa amada. Ora, como deseja por amor essa coisa ou essa circunstância, imaginá-la faltando entristece. Essa tristeza, enquanto referida à ausência do que amamos, chama-se *desiderium*" (apud Chauí, 2002, p. 23). Em nota a essa palavra, Marilena Chauí diz: "aqui, rigorosamente, *saudade*" (Chauí, 2002, p. 24).

perspectiva, ajuda a "matar as saudades", aliviando a aflição da falta, como se percebe nestas palavras de Machado de Assis a Carolina Xavier de Novais:

> *Saudades da minha C., tive-as como podes imaginar, e ainda mais, estive aflito, como contei, por não ter tido cartas tuas durante dois dias. Afirmo-te que foi um dos mais tristes que tenho passado* (Orsini, 1999, p. 37).

Isso pode ser bem observado também no seguinte trecho da já citada carta de Rui Barbosa a Maria Augusta:

> *Passou a primeira noite desta amarga ausência; e o primeiro pensamento meu, ao amanhecer, não pode ser outro senão buscar, conversando contigo daqui, uma consolação a tão dolorosas saudades. (...) Tua imagem, tua alma estão em mim como na presença* (Orsini, 1999, p. 112).

A escrita, aqui, parece de fato pretender preencher o vazio que a motiva, atenuando o quadro patêmico da carência provocada pela ausência do objeto de desejo. Interessante notar que o narrador, que sincretiza os papéis de sujeito da enunciação (debreagem enunciativa da enunciação) e do enunciado (debreagem enunciativa do enunciado), manifesta, como sujeito do julgamento[170], a consciência das ilusões enunciativas. Não se trata de "presença real", mas de "efeito de sentido de presença", que serve de "consolo" para a angústia da falta: a carta traz o "você de papel"; o amante angustiado quer o "você real". A carta constrói, assim, o "corpo de papel" que serve de lenitivo ("consolo") para a falta do "corpo de carne": a imagem do outro é a figura que concretiza o tema da presença. ("Tua imagem, tua alma estão em mim como na presença").

No entendimento de Denis Bertrand, é como se o sujeito passional amoroso

> *se esforçasse por saturar todos os lugares, explorar todos os percursos e, para eliminar os vazios que mostram as faltas, exaurir as figuras emocionais no momento em que elas surgissem no seu discurso* (Bertand, 2003, p. 388).

[170] O sujeito do julgamento, no caso, controla o sujeito passional (Bertrand, 2003, p. 384).

Em certos casos, nesse "esforço por saturar todos os lugares", chega inclusive a ocorrer uma espécie de sincretismo entre esses dois corpos, constituindo a carta e o amante uma só entidade, conforme se vê nesta outra carta de Machado de Assis a Carolina Xavier de Novais:

> *Eu te apareço em tudo e em toda parte? É então certo que ocupo o teu pensamento e a tua vida?* (...) *Faltam quatro dias; daqui a quatro dias terás a melhor carta que eu te poderia mandar, que é minha pessoa* (Orsini, 1999, p. 38).

Nas palavras de Elizabeth Orsini,

> *se uma carta pressupõe alguma distância, física, é natural que o corpo seja o tema preferido dos amantes afastados: "Meu corpo quer você", escrevia Frida Kahlo a Diego Rivera, "meu corpo, esse azarão mutilado, quer esquecer-se por um momento no seu calor, meu corpo pede algumas horas de serenidade"* (Orsini, 1999, p. 53).

Na perspectiva adotada neste trabalho, o "corpo" não seria, propriamente o tema: trata-se, antes, da figura que reveste os temas da ausência e da presença na correspondência amorosa. Escrevendo a Diego Rivera, por exemplo, Frida reclama a ausência do amado, concretizando essa noção na figura do corpo solitário que reclama a conjunção com o corpo do ausente. Na carta de Frida, o "corpo" adquire densidade semântica figurativizado como um "azarão mutilado"[171], portanto marcado pelo traço da carência, caracterizado pelo sentimento de falta. No nível discursivo, o "corpo" figurativizado é o mesmo que é afetado pelos fluxos descontínuos do nível tensivo, também o mesmo que padece do esvaziamento modal no nível narrativo.

Essa idéia de "corpo", aliás, como se vê, pode ser trabalhada desde as "pré-condições do sentido": a sua busca deve começar, por exigência metodológica, no nível tensivo, como "corpo que percebe, sente e introduz, assim, os semas proprioceptivos (responsáveis pelos sentimentos de atração e repulsão)" (Tatit, 1995, p. 163). Trata-se de um *corpo* que equaciona a dicotomia entre "mundo", concebido como "estados de coisas" com seus

[171] Isso remete às diversas cirurgias sofridas pela pintora em razão de um acidente de bonde que resultou em diversas fraturas por todo o corpo.

semas exteroceptivos, e "sujeito", entendido como "estados de alma" marcados por semas interoceptivos. O "corpo", nessa perspectiva, é uma categoria que subsume sujeito e objeto, unidade na qual ambos aparecem articulados[172].

Explicando melhor, no nível tensivo fala-se em "uma espécie de saudade ou de nostalgia do contínuo, da fusão, do 'antes' da cisão" (Barros, 1995, p. 95). No nível narrativo, o valor da "continuidade" se manifesta na busca do sujeito pelo objeto: a "fusão" é traduzida aqui como "conjunção". No nível discursivo, a conjunção se traduz figurativamente pelo "fusão dos corpos dos amantes", que recobre o tema da "presença". É o desejo do encontro dos corpos, restabelecendo a "fusão perdida"[173] (Barros, 1995, p. 95), por exemplo, que se nota na carta de Frida, particularmente no trecho "Meu corpo quer você".

Em certos casos, a actorialização revela não propriamente a fusão, mas a absorção do sujeito pelo objeto: como foi visto, a intensidade do apego leva o sujeito amoroso a se confundir com seu objeto. A fusão dos actantes se traduz no nível discursivo, por exemplo, por meio das estratégias de actorialização, como o emprego de antropônimos, como se observou nesta carta de Chico Mário a Nívia: "Nívia (...) Nossa primeira filha vai chamar Nívia. Eu vou chamar Nívia, eu vou chamar você" (Orsini, 1999, p. 59).

Nas cartas de Franz Kafka a Milena, por exemplo, nota-se que elas "evoluem do tom respeitoso, dos assuntos literários, para os tratamentos carinhosos e íntimos" (Kafka, 2000, p. 10). Nesse processo de transformação, a assinatura do interlocutor passa de "F. Kafka" para "F.", assumindo a forma final "Teu": "agora perco também meu nome: cada vez se torna mais breve e chegou a ser somente: Teu" (Kafka, 2000, p. 10). Na espécie de "vertigem actancial" que caracteriza o discurso amoroso, a onomástica é reveladora: ao

[172] A adoção do conceito de "corpo", adaptado de Merleau-Ponty, passou a ocupar papel de destaque na "semiótica das paixões". A propósito, no subtítulo da obra de Greimas e Fontanille, *Semiótica das paixões*, já se aponta para a resolução da dicotomia entre os "estados de coisas" e os "estados de alma". Segundo Tatit, tais estudos "vêm contribuindo para a instauração de uma instância de sintaxe profunda de onde se depreendem os valores primordiais que, após as devidas conversões, circulam pelos estratos do percurso gerativo" (Tatit, 1995, p. 162).

[173] "O homem, reconhecendo-se imperfeito, havia elegido, dado em que todo amor jaz um apelo do sujeito ao que lhe falta, o objeto suposto perfeito do qual se declarava essencialmente diverso. Este vazio, que o homem espera preencher (...) persiste a tal ponto que o indivíduo permanece imperfeito e insatisfeito (...). Para formar o andrógino perfeito, gerador simbólico da felicidade, o homem que a divindade deixou insatisfeito, deve primeiro voltar seus olhos do céu para a terra, e aí buscar o ser que lhe permite sua reconstituição (...), a constituição de um ser duplo, perfeito, singular, formando uma unidade de felicidade humana" (Péret, 1985, p. 66).

denominar-se como “Teu”, o sujeito parece transmudar-se em objeto da posse do outro, e o objeto, assim, adquire o estatuto de sujeito.

Além da figurativização, que é um procedimento da semântica discursiva, o interlocutor recorre também a estratégias da sintaxe discursiva para criar o “efeito de presença” que *faz-ser* o ausente.

Toma-se como exemplo o seguinte trecho de uma carta de Rosa Luxemburgo para Leo Jogiches:

> *Oh, Dyodyo, Dyodo! Apresse-se, venha até aqui: nós nos esconderemos do mundo; nós dois, em dois quartinhos, trabalharemos sós, cozinharemos, e a vida será tão boa, tão boa! (...) Dyodyo, querido! Ponho os braços ao redor de seu pescoço, beijo-o mil vezes. (...) Abraço-o, beijo-o na boca e no nariz, e estou absolutamente decidida a que me carregue em seus braços* (Orsini, 1999, p. 82).

Há, de início, como se nota, uma oposição espacial entre o “aqui” e o “aí”. Essa oposição, contudo, que marca a distância entre os interlocutores, parece neutralizada pela embreagem temporal: o presente, usado em lugar do futuro, converte a “absenteização” em “presentificação”: o que não é simultâneo ao momento de enunciação – ou seja, o que ainda “será” – parece sê-lo[174]. Cria-se, assim, uma coincidência entre momento de enunciação e momento do acontecimento[175], dando a impressão de que os interlocutores partilham o mesmo espaço e o mesmo tempo, como se estivessem face a face.

A respeito disso, vem bem a calhar o seguinte trecho de uma carta de Paul Eluard a Gala:

> *Minha formosa Gala, maravilhoso tesouro de carne e espírito, levo uma vida bastante triste sem ti. (...) Tomas meu sexo em tua mão, tens as pernas abertas, teu corpo se*

[174] “Tudo ocorre como se nossa vida afetiva fosse do *já* ao *não ainda* – ou vice-versa – modulando os adiantamentos e os atrasos de acordo com a capacidade do sujeito de tolerar o inesperado e programar a espera” (Tatit, 1998, p. 54).

[175] Configura-se, nesse caso, mais uma vez, o sujeito impaciente, protótipo do sujeito amoroso, “para o qual a velocidade suposta é bem superior à velocidade de fato verificada” (Tatit, 1998, p. 54). Em outros termos, o fato que ainda não foi é avaliado pelo sujeito como devendo já ter ocorrido. Não agüentando esperar, o sujeito provoca uma aceleração no tempo, adiantando a conjunção por meio de uma “trapaça discursiva”, ou seja, da ilusão enunciativa denominada “efeito de presença”.

> *ondula lentamente, me masturbas furiosamente, te aperto os seios, os cabelos, e logo tens a mão cheia de esperma* (Orsini, 1999, p. 77).

No momento da enunciação, o narrador manifesta o estado patêmico de tristeza, advindo da disjunção com o objeto figurativo em que investe o valor "prazer". Recorrendo, como Rosa Luxemburgo, a uma embreagem temporal, o ator da enunciação Paul Eluard busca saciar a falta, criando o efeito de simultaneidade na atualização da relação intersubjetiva entre os amantes. Por meio do uso do presente, o interlocutor neutraliza o futuro, acelerando o andamento da espera para adiantar a conjunção: o que ainda será já parece sê-lo. Assim, a "tristeza sem ti" converte-se em "gozo contigo", expressando a satisfação da "falta": a "vacuidade" se transforma em "plenitude"; a "disjunção" vira "conjunção"; a "ausência" se transmuda em "presença"; o corpo distante se concretiza e chega ao alcance das mãos.

De acordo com Landowski, essa ilusão enunciativa tem razão de ser:

> *basta-lhe declinar a gama dos estados (...) que o fazem escrever em função das modulações por que passa seu desejo de presença: do sentimento de sua solidão à certeza de um "estar-com" – com o Ausente –, ou da lembrança e da nostalgia à alucinação de sua presença como corpo* (Landowski, 2002, p. 177).

No trecho a seguir de uma carta de Henry Miller a Brenda Venus, por exemplo, o interlocutor vai exatamente da lembrança da amada "à alucinação de sua presença como corpo":

> *Lembro-me de ter visto gravuras de Santo Antônio no deserto, enfrentando torturas do inferno por causa dos desejos e das imagens sexuais. (...) Sempre que seu vestido esvoaçava (...), sempre que minha mão descansava junto ao delta de Vênus, eu sentia o calor que emanava dele (...), sua imagem fica ainda mais excitante. Você é como a "Madonna do Sexo", se é que existe tal criatura. Que idioma silencioso e apaixonado*

> *partilhamos* [176]*. E com que pano de fundo! (...) Sim, todos esses lugares são divinos – por apenas breves momentos, talvez, aqueles em que você me abandona. O que só faz me excitar ainda mais. Como eu poderia atacar a Primavera? Como ousaria acariciar o delta de Vênus? Prefiro lamber seus pés, beijar seu resplandecente traseiro! (...) Abraço-a e beijo-a em todos os lugares* (Orsini, 1999, p. 68).

O narrador começa se identificando com a figura de Santo Antônio no deserto: sintomaticamente, o ator da enunciação amorosa constrói-se como um "corpo" carente, vitimado pela privação, pela disjunção que perturba, pela falta que produz a angústia torturante. Modalizado pelo *querer*, espera a saciedade, na conjunção com o objeto ausente. Então é que precisa falar dessa ausência, convertendo-a em presença: o corpo do outro adquire densidade semântica, concretizando-se em "pés", "traseiro", etc.

Quanto ao esquema narrativo da "escrita da falta", o interlocutor constrói, no modo do parecer, o corpo do interlocutário ausente. Como foi visto, no percurso cuja função é "atualizar o elo existencial", "eu" é sujeito operador que quer colocar "eu", como sujeito de estado, em conjunção com "você":

$$\text{S op.} \rightarrow (\text{S est.} \vee \text{Ov.}) \rightarrow (\text{S} \wedge \text{O})$$
$$\text{(eu)} \qquad \text{(eu)} \qquad \text{(você)}$$

Assim o interlocutor *faz-ser* o interlocutário, criando, por meio dessa "ilusão enunciativa", a impressão do "estar-com", ou seja, o efeito conjuntivo que supre sua carência. A escrita, nessa perspectiva, neutraliza a disjunção pragmática, conferindo ao interlocutor um *poder-fazer*: abraçar e beijar a amada "em todos os lugares".

[176] Sobre essa idéia de que a língua do amor é marcada pela exclusividade, sendo partilhada apenas pelos dois amantes, vale lembrar a seguinte passagem de *O jogo da amarelinha*, de Julio Cortazar, em que o protagonista Horácio Oliveira dorme com outra mulher, mas pensando na sua Maga: "Habituado, sem sabê-lo, aos ritmos da Maga, de repente um novo mar, uma agitação diferente arrancava-o aos automatismos, confrontava-o, parecia denunciar obscuramente a sua solidão (...). Cada momento de seu corpo, frente a um desencontro com o outro, ter de estender-se um pouco mais, ou baixar a cabeça para encontrar a boca que, antes, estava ali tão perto, acariciar umas ancas mais estreitas, procurar uma réplica e não encontrá-la, insistir, distraído, até dar-se conta de que era preciso inventar tudo outra vez, que o código não fora seguido, que as chaves e as cifras terão de nascer de novo, ser diferentes, responderem a outra coisa (...). Apenas o prazer, em seu último esvoaçar, é igual; antes e depois o mundo faz-se em pedaços e é preciso criá-lo de novo, dedo por dedo, lábio por lábio, sombra por sombra" (Cortazar, 1982, p. 380).

Para terminar este tópico sobre a construção semiótica do corpo do ausente, que possibilita a "fusão dos sujeitos apaixonados" à distância, é lapidar a seguinte passagem de *O jogo da amarelinha*, de Julio Cortázar:

> *Toco a tua boca, com um dedo toco o contorno da tua boca, vou desenhando essa boca como se estivesse saindo da minha mão, como se pela primeira vez a tua boca se entreabrisse e basta-me fechar os olhos para desfazer tudo e recomeçar. Faço nascer, de cada vez, a boca que desejo, a boca que minha mão escolheu e te desenha no rosto, uma boca eleita entre todas, com soberana liberdade eleita por mim para desenhá-la com minha mão* (...). *Então, as minhas mãos procuram afogar-se nos teus cabelos, acariciar lentamente a profundidade do teu cabelo enquanto nos beijamos como se tivéssemos a boca cheia de flores ou de peixes, de movimentos vivos, de fragrância obscura. E, se nos mordemos, a dor é doce; e se nos afogamos num breve e terrível absorver simultâneo de fôlego, essa instantânea morte é bela. E já existe uma só saliva e um só sabor de fruta madura, e eu te sinto tremular contra mim, como uma lua na água* (Cortázar, 1982, p. 28).

IMAGEM:

- **Auto-retrato de Tarsila do Amaral: “Espelho de artista”.**

IMAGEM:

- **Retrato de Luís Martins por Tarsila do Amaral: “Aí vai meu coração”, p. 18**

IMAGEM:

- **Foto de Anna Maria Martins: “Aí vai meu coração”, p. 200.**

CAPÍTULO 3

UM TRIÂNGULO AMOROSO: AÍ VAI MEU CORAÇÃO

Minha cara, creio que você nunca entendeu o amor. O amor é um sentimento de essência trágica: é cego, surdo e louco. O amor é qualquer coisa de patológico e desvairado. Em face dele, todos os outros sentimentos empalidecem e se anulam; o amor passa por cima de todas as coisas cotidianas e burlescas ou sagradas e invioláveis, como o grande sopro severo e melancólico de um deus inapelável. Um homem atingido, marcado pelo amor é um homem sagrado pela tragédia, sua vida já não cabe no âmbito humano, ele escapa ao controle dos homens para se alçar ao campo dos heróis e dos anjos rebelados. É capaz de tudo, de todas as coragens, de todas as grandezas, de todas as misérias, todas as humilhações, todas as baixezas, todas as abjeções e todas as ousadias. (...) *A mulher que ama é uma personagem de tragédia e pelo amor sacrifica todos os bens e afeições de sua vida. E um homem que tem a fortuna de ser amado assim pode-se sentir mais rico do que um nababo e mais orgulhoso que um conquistador de impérios* (Martins, 2003, p. 220).

Chegamos a este paradoxo: é o próprio ser amado que, na relação trial, está quase "demais". O que pode ser lido em certos "apuros". Quando o próprio objeto amado se queixa de meu rival, deprecia-o, não sei como replicar a essa queixa: por um lado, é "nobre' não aproveitar de uma confidência que me beneficia – que parece "reforçar" o meu lugar; e, por outro, sou prudente: sei que ocupo o mesmo ponto que meu concorrente e que, conseqüentemente, toda psicologia, todo valor abolidos, nada pode impedir que também eu seja, um dia, por meu lado, objeto de depreciação. Por vezes, ainda, sou eu mesmo que faço ao outro um certo elogio do rival (para ser "liberal"?), contra o que o outro, estranhamente (para me lisonjear?), protesta (Barthes, 2003, p. 80).

3.1 – A construção do *éthos* e as cenografias amorosas

> *A atopia do amor, a peculiaridade que o faz escapar a todas as dissertações, seria que, "em última instância", só se pode falar dele "segundo uma estrita determinação alocutória"; seja ele filosófico, gnômico, lírico ou romanesco, sempre há, no discurso sobre o amor, uma pessoa a quem nos dirigimos, mesmo que essa pessoa houver passado ao estado de fantasma ou de criatura a vir. Ninguém tem vontade de falar de amor, se não for "para" alguém* (Barthes, 2003, p. 100).

Após a discussão do capítulo anterior sobre a temática do gênero "carta de amor", segundo o simulacro metodológico do percurso gerativo de sentido, este capítulo tem por finalidade aprofundar a abordagem do sujeito amoroso no nível discursivo. Para tanto, pretende investigar a construção dos atores em cenografias amorosas específicas, a partir do exame das cartas de Tarsila do Amaral e de Anna Maria Martins para Luís Martins. Assim, depois da apreensão de certos elementos invariantes, ou seja, de traços recorrentes em cartas de amor de distintas épocas e espaços, procede-se agora à análise de cartas reveladoras de um quadro cultural bem marcado, trocadas por sujeitos bem semantizados.

Considerando que as cenografias analisadas se desenvolvem na circunscrição de um gênero particular, o que significa que o discurso escolhe o gênero para a legitimação de sua cena enunciativa, serão recuperadas certas noções desenvolvidas no capítulo 1 acerca do estatuto do gênero "carta".

Para tal análise, deve-se retomar fundamentalmente a idéia de "cena de enunciação". Conforme foi apresentado, ela se subdivide em três tipos de cena: a "cena englobante", a "cena genérica" e a "cenografia". A primeira refere-se às "esferas de circulação", ou seja, aos domínios em que os textos circulam: as cartas estão vinculadas à atividade de comunicar-se à distância; o subgênero "carta de amor" relacionado à atividade de comunicação amorosa. A segunda está ligada à categoria "gênero": a carta de amor, como subgênero, apresenta particularidades, determinadas "regras de formação" distintivas. A terceira diz respeito às relações estabelecidas no próprio texto entre os interlocutores, focalizando a situação de comunicação em si: nas diversas cartas de amor circulam distintos simulacros, que resultam não das imposições do gênero, mas da relação pragmática entre interlocutor e interlocutário.

Na “cena genérica”, verifica-se a presença dos valores socioletais: o gênero, como instituição discursiva, é um ritual convencionado socialmente. Na “cenografia”, estão presentes os valores idioletais: o sujeito, por meio de uma enunciação particular, “individual”, deixa suas marcas “pessoais” no enunciado construído. Pensando na distinção entre “pessoa”, como papel individual do sujeito, e “persona”, como papel social, pode-se dizer que aquela está para a “cenografia” assim como esta para a “cena genérica”: assim, quanto menos padronizado é o gênero, maior o espaço reservado à cenografia, à voz da “pessoa”.

Isso leva a pensar na noção de *éthos*, categoria central neste capítulo 3: tanto na “cena genérica” quanto na “cenografia” se verifica um ator qualificado por um corpo, um tom de voz e um caráter específicos, veiculadores de um conjunto de representações sociais, manifestadas também por meio de papéis temáticos e figurativos.

Em cada “cena genérica”, o ator deve apresentar determinados traços característicos, o que significa que a construção do *éthos* deve estar de acordo com a “qualificação” exigida pelo gênero escolhido: as coerções genéricas impõem limites ao ator da enunciação, dimensionando a relação entre os participantes da cena enunciativa. Nos gêneros mais padronizados, o *éthos* é mais estereotipado: as vozes que falam são sempre muito parecidas. O estilo, aqui, é o “estilo do gênero”[177]: é o estilo da “persona”, não da “pessoa”; é o estilo socioletal, não o idioletal. É esse estilo que caracteriza, por exemplo, a correspondência comercial: é sempre o mesmo corpo, o mesmo tom e o mesmo caráter que se pronuncia nessa espécie de carta. A cenografia está, aí, atrofiada: o discurso constrói sempre uma mesma representação de sua própria situação de enunciação (Maingueneau, 2000, p.20).

[177] Como se disse no capítulo 1, o estilo é enfocado neste trabalho em duas perspectivas: a do “estilo do gênero” e a do “estilo da cenografia”. No caso do “estilo do gênero”, o termo “estilo” leva a pensar no conjunto de traços que o ator deve apresentar para enunciar na circunscrição de dado gênero. Nessa linha, todos os atores que convocam o mesmo gênero precisam submeter-se às mesmas exigências estilísticas. A construção do *éthos*, assim, deve estar de acordo com a “qualificação” exigida pelo gênero escolhido. Então é que se diz que as coerções genéricas impõem limites ao ator da enunciação, dimensionando a relação entre os participantes da cena enunciativa. No caso do “estilo da cenografia”, o termo “estilo” é entendido como modo recorrente de dizer, como efeito de individualidade de um ator da enunciação depreensível de uma totalidade de discursos. Nessa perspectiva é que se diferenciam os atores que convocam o mesmo gênero: a cenografia torna particular a realização da cena genérica. Em outros termos, pode-se dizer que numa carta de amor, por exemplo, todos os atores devem apresentar um estilo íntimo, ou seja, as marcas de intimidade exigidas pelo “estilo do gênero”. O modo como cada ator manifesta a intimidade com o outro, porém, é algo que decorre do “estilo da cenografia”: há maneiras e maneiras de ser íntimo.

Nas cartas de amor, por outro lado, é outro quadro que se nota: como se trata de um gênero menos padronizado, há uma maior flexibilidade na construção do *éthos*, isto é, uma maior presença da enunciação idioletal, que revela as marcas "pessoais" do enunciador. O estilo, aqui, se constrói não somente no gênero, mas na cenografia: cada cenografia configura, além do "*éthos* do gênero", distintas vozes, diferentes corporalidades, *éthe* particulares.

Investigando particularmente o problema do estatuto da "cena genérica", constatou-se que o gênero é estabilizado por meio de uma "estrutura composicional", de uma "temática" e de um "estilo". No capítulo 1, as três noções foram apresentadas em termos mais gerais, destacando-se a análise da "estrutura composicional", por meio da ancoragem actorial, temporal e espacial: o cabeçalho, o vocativo, o fecho de despedida e a assinatura são elementos característicos da interação epistolar. No capítulo 2, privilegiou-se a "temática". Neste capítulo 3, contempla-se sobretudo a problemática do "estilo da cenografia".

Isso significa que ganham cena aqui sujeitos enriquecidos semanticamente, convertidos em atores situados num espaço e tempo precisos, com uma história que os torna quem são. Nessa perspectiva, Tarsila do Amaral, Luís Martins e Anna Maria Martins mostram, na correspondência que trocaram, uma história particular de amor, no universo da história geral do amor[178]. Quem escreve, escreve a alguém: sujeito e objeto, dessa maneira, não são pronomes indefinidos; os nomes próprios concretizam os atores, destacando-os da massa amorfa das indefinições. Os sujeitos constroem, assim, cenas de enunciação particulares.

O tópico a seguir trata da constituição do corpus de análise, via de acesso do pesquisador à história desse "triângulo amoroso"[179].

[178] De acordo com Ana Luísa Martins, trata-se de "uma história que, longe de denegrir quem quer que fosse, só engrandecia a memória dos seus personagens" (Martins, 2003, p. 15).
[179] Anna Maria Martins assim se refere ao triângulo amoroso: "Esse tristíssimo 'ménage à trois', do qual inocentemente eu faria parte" (Martins, 2003, p. 151).

3.2 – O *corpus* de análise: o difícil acesso ao coração dos amantes

> *O coração do amador de cartas se confrange ante a impossibilidade de reparar o irremediável. É imperativo parar para pensar, como passo necessário para entender – aceitar, jamais – uma tal catástrofe. Cogita-se no gesto admirável dos familiares, ao curvar-se ante a importância dos documentos e abrir mão deles, por mais íntimos e, nesse caso, dolorosos, que fossem. Torna-se compreensível, então, uma vacilação residual de resguardo* (Galvão, 1998, p. 157-158).

É muito complicado o acesso do pesquisador à epistolografia amorosa[180]: por se tratar de material íntimo, extremamente pessoal, as cartas de amor, quando não são queimadas ou rasgadas, são guardadas a sete chaves por quem as recebeu ou por seus familiares[181]. As cartas de Tarsila do Amaral e de Anna Maria Martins para Luís Martins, que servem de base para este capítulo, foram organizadas por Ana Luisa Martins no volume *Aí vai meu coração*, publicado pela Editora Planeta do Brasil. Como ela mesma diz, isso se deu "passado o espanto pelo fato de meu pai não as ter rasgado" (Martins, 2003, p. 16) [182]: então, "comecei a achar que queria, e devia, compartilhá-la com outras pessoas" (Martins, 2003, p. 15). Vencida a "vacilação residual de resguardo", a resistência em dar a público notas tão íntimas, a família, diante da importância do material, achou por bem "abrir mão

[180] "Namoradas que guardavam blocos de papel na mesma gaveta das águas de colônia, para que as cartas levassem também um pouco de sua fragrância pessoal, transformaram-se em meras personagens de romance. Acabou-se, definitivamente, o tempo no qual as cartas chegavam trazendo notícias de parentes e amigos distantes – fato que até as estatísticas confirmam: hoje, as cartas pessoais se reduzem a menos de 3% de todo o volume de correspondência. O avanço das telecomunicações, primeiro com o telefone e seus derivados e, depois, com o e-mail ou correio eletrônico – artefatos bem mais adaptados à nossa vocação para o efêmero – vêm produzindo uma nova geração totalmente imersa na era digital, a qual, surpreendentemente, jamais fez uso do correio tradicional. O desaparecimento da carta, este fértil testemunho escrito, produzido na fronteira entre a memória privada e a memória social, será um problema para os historiadores do futuro: como recuperar e preservar arquivos de correspondência privada no frágil universo virtual dos computadores?" (Saliba, 2004, p. D4).

[181] Sobre isso, vale relembrar o seguinte trecho de uma das epígrafes da introdução desta dissertação: "Para os interessados em cartas pessoais, existe um outro problema: o acesso a elas no mercado editorial. É suposta a existência de um acervo de cartas tão volumoso quanto rico em arquivos pessoais, que estão sob a guarda de particulares ou de instituições públicas (...). É preciso considerar que as editoras são apenas a ponta final do circuito de acesso a cartas pessoais. Na base está o procedimento de preservação do material por remetentes, destinatários ou terceiros (...) limitando a preservação da correspondência antes mesmo que o colecionador possa intervir" (Lemos, 2004, p. 9-10).

[182] "Para começar, levei meses para convencer minha mãe a concordar com este meu projeto. Naturalmente tímida, discretíssima, avessa a badalações, sua primeira reação foi rejeitar veementemente a idéia. Foram semanas para conseguir que, pelo menos, lesse as cartas de Tarsila (apesar de decorridos mais de cinqüenta anos e de Tarsila estar morta havia quase trinta anos, aquilo lhe parecia um ato imperdoável de invasão). E quando por acaso encontrei as cartas que ela própria, minha mãe, escrevera na época, camufladas em meio a outros papéis, as coisas só pioraram" (Martins, 2003, p. 16).

deles" [183], para deleite do olhar *voyeurístico* do analista[184]. Não há, contudo, cartas de Luís Martins:

> *As cartas que ele escreveu para minha mãe em 1952, ela rasgou imediatamente após a leitura – pois temia deixar evidências da ligação dos dois. E as que ele escreveu para Tarsila foram queimadas mais tarde por "Liloca"*[185] *a pedido expresso da destinatária* (Martins, 2003, p. 26).

Quanto ao interesse da organizadora pela correspondência, conta ela que, por volta de seus sete anos, logo após aprender a ler, interessou-se por uma das gavetas da escrivaninha do pai, em que encontrou um retrato grande, em preto-e-branco, mostrando o rosto de uma mulher bonita, de chapéu preto. Na dedicatória a um primo da garota, estava escrito: "Com um beijo da sua tia Tarsila" (Martins, 2003, p. 11). Isso aguçou a curiosidade de Ana Luisa: "Quem era a tal da tia Tarsila?" (Martins, 2003, p. 11).

Revirando a gaveta, a menina encontrou cartas amareladas, que a levaram à seguinte descoberta: "antes de se casar com minha mãe, meu pai tinha tido outra mulher!" (Martins, 2003, p. 11). Percebendo que sua fantasia tinha fundamento, começou a prestar mais atenção a esse nome freqüentemente citado pelos pais entre sussurros e frases entrecortadas. Certo dia, então, questionou a mãe sobre quem era a figura enigmática de quem tanto falavam, ouvindo apenas que era "uma prima de sua avó" (Martins, 2003, p. 12). A curiosidade só aumentava: se o pai não falava com ninguém da família de Anna Maria, "por que iria se dar ao trabalho de visitar uma prima da vovó?" (Martins, 2003, p. 12).

---

[183] "Isso posto, e com a consciência aplacada no que diz respeito a minha mãe, devo dizer que, quanto a meu pai e Tarsila, não posso ter a menor certeza, como é óbvio, de que teriam gostado de ver sua intimidade assim devassada – uma dúvida que me assaltou várias vezes antes, durante e depois de terminado o trabalho. Impossível saber o que teriam achado disso tudo. A não ser, talvez, e esta foi a conclusão mais reconfortante a que cheguei, por suas obras e pelas recordações que temos deles, pelo que sabemos de suas personalidades, opiniões e de seus valores morais, e também pelo que eles nos deixaram por escrito, guardado em envelopes, bem organizados e protegidos das traças, numa gaveta a ser aberta um dia por seus sobreviventes" (Martins, 2003, p. 17).

[184] "Aqui, o *voyeur* da epistolografia se descobre esquizóide, com sentimentos divididos. De um lado, sente-se grato, começando por admirar a perseverança de descortino histórico de todos aqueles que cuidaram desses pedaços de papel: preservando-os *só para ele*. De outro, insinua-se uma pulsão de ataque a qualquer obstáculo que se contraponha a esse afã de juntar retalhos" (Galvão, 1998, p. 157).

[185] "Liloca" era o apelido da cunhada de Tarsila casada com seu irmão Milton Amaral.

Depois de respirar aliviada, sabendo que não era filha de Tarsila, Ana Luisa pensou: "coisas estranhas haviam acontecido entre meu pai, minha mãe e aquela tia distante" (Martins, 2003, p. 13). Passados alguns anos, o pai chamou a menina, já adolescente, para uma conversa, na qual revelou o que ela já sabia, e nunca mais tocaram no assunto.

Quando o pai morreu, em 1981, a adolescente, então adulta, começou a organizar o material dele: como jornalista, escritor e crítico de arte, Luís Martins guardara centenas de cartas, que foram doadas por ela para o Museu de Literatura da Casa de Rui Barbosa. As cartas de Tarsila, contudo, por serem consideradas muito pessoais, inclusive separadas das outras pelo próprio pai, ficaram com a família, arquivadas junto com a "correspondência de parentes e outra papelada mais *íntima*" (Martins, 2003, p. 14).

Alguns anos depois, pensando em doar outros textos do pai, agora ao MAM de São Paulo, Ana Luisa releu as cartas de Tarsila, dando-se conta de que

> *tinha em mãos um registro inédito de parte da vida (e uma parte pouquíssimo conhecida) daquela que é considerada hoje, por muitos, a maior pintora brasileira do século XX* (Martins, 2003, p. 15).

Como se depreende dessas palavras, Tarsila, enquanto "persona", é muito conhecida, mas não como "pessoa": o papel social da pintora foi investigado em diversas publicações, mas o papel individual da mulher é de conhecimento bem mais restrito. Os antropônimos, mais uma vez, são reveladores: a "persona" que assina nos quadros "Tarsila do Amaral" é a faceta pública da "pessoa" que assina nas cartas "Truly", espécie de identidade secreta, privada, reservada para os íntimos[186]. É essa Tarsila "entre quatro paredes" – e não a dos "quadros nas paredes", com o perdão do trocadilho – que é dada a conhecer pela publicação de suas notas amorosas.

As cartas que constituem o *corpus* de análise deste capítulo foram agrupadas em três períodos, acolhendo-se a organização de Ana Luisa Martins: o primeiro é composto apenas por cartas de Tarsila, escritas entre o fim de 1950 e o início de 1951; o segundo contém

[186] "Truly (pronuncia-se "Trulí") era um antigo apelido de Tarsila, no qual Oswald de Andrade muito provavelmente se inspirara anos antes para criar o acaipirado *babytalk* 'Trolyr', com o qual a designava" (Martins, 2003, p. 60).

cartas dela e de Anna Martins, circunscritas aos primeiros meses de 1952; o terceiro, apenas cartas de Anna Martins, ancoradas temporalmente de março a maio de 1952.

Retomando a classificação dos percursos temáticos do sujeito amoroso na interação epistolar, o primeiro período abarca cartas de manutenção do elo existencial: Tarsila gerencia, à distância, a conjunção com o amado. Os sujeitos estão disjuntos espacialmente, em razão de viagens do crítico: Tarsila escreve, assim, para manter a conjunção de fato, apesar da disjunção aparente: por meio da criação do efeito de presença, Tarsila faz parecer o que em verdade é, elidindo os efeitos disfóricos provocados pela distância. Isso quer dizer que, apesar de separados em razão da distância espacial, os sujeitos parecem estar juntos, por meio da ilusão enunciativa que *faz-ser* presente o ausente. Em carta datada de 29 de novembro de 1950, por exemplo, endereça de São Paulo a Paris as seguintes palavras: "Luís muito querido, em pensamento estou acompanhando sua viagem. Ontem recebi com muita alegria sua carta-diário" (Martins, 2003, p. 62).

O segundo período é marcado por cartas de Tarsila que apontam para a ruptura da relação com Luís Martins, mas aspirando ao restabelecimento do quadro de plenitude. Nas palavras dela, em carta datada de 15 de janeiro de 1952: "Meu Luís querido, as saudades continuam. Tenho pedido insistentemente a Deus que o inspire para que haja uma solução, como V. diz, 'justa e humana'" (Martins, 2003, p. 114).

Além das cartas de Tarsila, nesse período há também cartas de Anna Maria, orientadas num primeiro momento na direção do estabelecimento do elo com o objeto de desejo. Na verdade, Anna enuncia nas primeiras cartas desse período o desejo de assumir a relação que já existe de fato, tornando pública a situação inscrita no modo do "segredo", no qual a conjunção não parece ser, mas efetivamente é. Assim, mais do que manter o que parece, ela deseja consolidar o que é. Em 3 de janeiro de 1952, escreve: "Que toda essa angústia, essa situação falsa terminem, que eu consiga fazer com que você esqueça tudo isto, para que possamos enfim ser felizes" (Martins, 2003, p. 110). Mal a relação se consolida, porém, Anna Maria, diante da insegurança que a figura da rival provoca, propõe a ruptura. Em carta de 18 de fevereiro de 1952, assim se despede: "Seja feliz, se você ainda o puder; é o que lhe desejo de todo o coração e em nome de tudo que você foi para mim até há alguns momentos" (Martins, 2003, p. 149).

O terceiro período, por fim, é integrado apenas por cartas de Anna Maria. Trata-se de cartas de restabelecimento do elo existencial: no quadro de ruptura, os amantes tentam uma reconciliação, uma vez que, apesar dos contratempos enfrentados, responsáveis pela disjunção, o apego subsiste a ela.

O tópico a seguir contextualiza, em termos sumários, esse "triângulo amoroso", dando notícia dos atores que o protagonizaram.

3.3 – Tarsila do Amaral, Luís Martins e Anna Maria Martins: os vértices do triângulo amoroso

> *A dificuldade amorosa consiste nisto: "Mostrem-me a quem desejar, mas depois caiam fora!": inúmeros episódios em que me apaixono por quem é amado pelo meu melhor amigo: todo rival foi inicialmente mestre, guia, exibidor, mediador* (Barthes, 2003, p. 222).

Considerando que a preocupação aqui é deslindar a construção dos atores da epistolografia amorosa, na perspectiva da concretização de sentido que lhes assegura identidade, particularizando-os, não é demais lembrar, como ensina o *Dicionário de Semiótica*, que

> *a individuação de um ator marca-se freqüentemente pela atribuição de um nome próprio, sem que tal coisa constitua, em si mesma, a condição sine qua non da sua existência (um papel temático qualquer, o "pai", por exemplo, muitas vezes serve de denominação do ator); a onomástica, que se inscreve na semântica discursiva, é, desse modo, complementar à actorialização (um dos procedimentos da sintaxe discursiva)* (Greimas e Courtés, 1983, p. 34).

O ator, assim, é o lugar em que se articulam os componentes sintáxico e semântico. Numa carta de amor, por exemplo, a actorialização se dá por meio de uma operação de debreagem enunciativa da enunciação: a voz que enuncia diz "eu". Essa operação de sintaxe discursiva, contudo, é insuficiente para caracterizar com maior profundidade a voz que se pronuncia: "eu", num exercício tautológico, é aquele que diz "eu". Mas, recorrendo a Barthes, resta a pergunta: "Quem seria este eu que se escreveria" (Barthes, 2003, p. 159).

Se alguém, por exemplo, diz “encontrei X em companhia de Y”, ou “Hoje, X não me telefonou” (Barthes, 2003, p. 133), quem é esse sujeito que diz “eu”, quem é “X”, quem é “Y”? Em outros termos, “quem reconheceria aí uma história?” (Barthes, 2003, p. 133).

Uma história só se particulariza, distinguindo-se de outras histórias, por meio de um processo de enriquecimento semântico, que reveste, concretizando, os atores que a protagonizam. Nessa perspectiva, o “eu” se singulariza por meio de traços específicos que lhe conferem identidade: a semantização permite tratar aquele que diz “eu” como “unidade integral”, no sentido de que, enquanto unidade, ele manifesta traços de individuação (Greimas e Fontanille, 1993, p. 188). Aliás, recorrendo novamente ao *Dicionário de Semiótica*, o ator é uma unidade lexical cujo

> *conteúdo semântico próprio parece consistir essencialmente na presença do sema individualização que o faz aparecer como figura autônoma do universo semiótico* (Greimas e Courtés, 1983, p. 34).

Nessa perspectiva, é providencial lembrar, as descrições que se verificam nas cartas concorrem para a figurativização do ator: os traços descritivos adensam semanticamente aquele que diz “eu”, do mesmo modo que ajudam a concretizar aquele a quem se interpela. A assinatura do interlocutor na interação epistolar, por exemplo, torna mais concreto o “eu” que fala, contribuindo para sua figurativização. Como se disse,

> *Pode-se desde já assinalar o papel particular que é chamado a desempenhar entre os procedimentos de figurativização o subcomponente onomástico. Sendo a figurativização caracterizada pela especificação e a particularização do discurso abstrato* (...)*, a introdução de antropônimos* (...) *confere ao texto, segundo se supõe, o grau desejável de reprodução do real* (Greimas e Courtés, 1983, p. 187).

Assim, para concretizar ainda mais os atores das cenografias amorosas em questão, especificando-os até alcançar o grau desejável de reprodução do real, é importante explicitar certos dados a respeito dos protagonistas do “triângulo amoroso”. Antes de qualquer coisa, todavia, é preciso deixar claro que a semiótica não se ocupa do “extralingüístico”, mas com a “realidade” fabricada discursivamente: fatos “anedóticos” e

notas biográficas que não podem ser inferidos dos textos examinados não são considerados pertinentes, uma vez que não se postula aqui a determinação externa do discurso. Nessa perspectiva, um texto significa independentemente de se conhecer o "autor concreto" e sua história. Sobre isso, a seguinte passagem é esclarecedora:

> *A verdadeira obra de arte não tem autor: ignora-se tudo da vida de Homero, exatamente porque os poemas nos interessam sobremaneira. Não é o indivíduo que escreve, mas um espírito impessoal. Assim se rejeita, depois do fator realista, o da psicologia individual: não é nem o referente, nem o autor que fazem da obra aquilo que ela é* (Todorov, 1081, p. 31).

Uma carta de amor não é uma obra de arte. Apesar disso, tais considerações são válidas para ela, como para qualquer texto: ainda que não se conhecesse nada sobre a vida de seus interlocutores, ela continuaria produzindo sentido. Aliás, não é demais dizer que só interessa a vida que o texto permite reconstituir. As cartas examinadas acabam, pois, compondo uma espécie de "*autobiografia fragmentada* do autor, sem que ele se dê conta disso" (Lemos, 2004, p. 15). Sem que Tarsila e Anna Martins percebessem, elas forneceram, nos enunciados epistolares construídos, imagens de si e do interlocutor.

Depreende-se das cartas, assim, que Luís Martins desempenhou em sua vida profissional os papéis temáticos de jornalista, crítico de arte[187] e escritor[188]. Na qualidade de jornalista e crítico, escreveu, por exemplo, em *O Estado de S. Paulo*[189], firmando-se como um dos maiores defensores da arte moderna praticada no Brasil[190]. Fez também

[187] "Mande-me sua impressão sobre os artistas novos daí" (Martins, 2003, p. 25). Explicitando o dêitico espacial, trata-se de Paris, local em que Martins estava a trabalho. Lá, não só colhia informações para suas críticas de arte, mas também tentava vender o quadro *Torre Eiffel*, que pertencia a Tarsila, pintado por Robert Delaunay (o quadro pertence hoje ao *Art Institute* de Chicago). O papel de crítico de arte é explicitado nos seguintes trechos de duas cartas de Anna Maria: "Cuidado com o mar de Copacabana, que é muito forte, e não olhe muito para as moças na praia. Isto é, se você quiser mesmo olhar, veja apenas com olhos de crítico de arte" (Martins, 2003, p. 117); "Não é justo que você torne público o que se passou entre nós, aproveitando-se de suas vantagens como escritor, de sua coluna diária no *Estado*" (Martins, 2003, p. 151).

[188] "Lembrei-me agora q. Murilo Mendes não sabe q. V. está na Europa ou pensa que V. volta já, pois manda recado dizendo: 'Peço dizer ao Luís q. não li as *Cantigas* (...)'" (Martins, 2003, p. 92).

[189] Lê-se, numa carta de Tarsila, o seguinte: "O Augusto Frederico Schmidt substituiu você e escreve quase diariamente" (Martins, 2003, p. 76). Numa carta de Anna Maria, a referência é mais direta: "No *Estado* de hoje além de sua crônica saiu um artigo seu (...)" (Martins, 2003, p. 116).

[190] Luís Martins atuou em diversas publicações, como no semanário *O Comício*, fundado por Rubem Braga, Joel Silveira e Rafael Corrêa de Oliveira, como se verifica neste trecho de uma carta de Anna Maria: "Fiquei contentíssima por saber que o Rubem Braga veio convidá-lo para representante de *O Comício* em São Paulo.

programas para a rádio Mayrink Veiga. Escreveu, em 1936, o romance *Lapa* e, na década de 60, o livro de memórias *Noturno da Lapa*.

Esses dados ajudam a conhecer melhor a "persona", mas não são suficientes para particularizar a "pessoa" a quem Tarsila e Anna Martins escrevem. O interlocutário a quem Tarsila se dirigia por meio do vocativo epistolar "Luís muito querido" foi o último companheiro da pintora, sendo não raro descrito como "um rapaz bonito, inteligente, culto, conversador, que fazia sucesso entre as mulheres" (Martins, 2003, p. 25). Quando a conheceu, ele tinha vinte e seis anos; a modernista contava com quarenta e sete. Ana Luisa Martins, evocando as "grades culturais", que determinam o modo de ser dos sujeitos, lembra o seguinte:

> *Uma diferença de idade de mais de vinte anos que, se nos dias de hoje ainda é capaz de chocar – quando a mulher é que é mais velha –, em 1933 era considerada quase uma perversão* (Martins, 2003, p. 19).

Tal observação interessa, como se verá adiante, porque aparece em certas cartas de Tarsila a Luís, pontuando a interação entre eles na fase "terminativa" da relação: se a diferença de idade não impediu o início do relacionamento e sua duração por mais de dezoito anos[191], é um fator considerado relevante pela pintora no processo de ruptura. É o que se depreende, por exemplo, deste trecho de uma carta de Tarsila:

> *Nesse tempo, o Cândido fez-me ver, como amigo, que eu estava errada, dizendo: "O Luís Martins é muito moço para você. Agora as coisas vão bem, mas o tempo é inexorável. Um dia você se arrependerá". O tempo demonstrou que o Cândido tinha razão* (Martins, 2003, p. 109).

Além da diferença de idade, o fato de os dois não terem casado oficialmente também os tornava vítimas de comentários maledicentes: em razão disso, por exemplo, a tradicional

---

Aliás, quando li sua crônica a respeito desta revista, tive a intuição de que você seria um dos colaboradores (...). Desde já pode me contar como assinante" (Martins, 2003, p. 197).

[191] Conforme se lê em uma carta de Tarsila a Luís Martins: "uma afeição nascida de uma intimidade de 18 anos, que a gente não pode esquecer" (Martins, 2003, p. 159).

família paulista de Tarsila, conhecida como os "Amarais", tratava de modo preconceituoso o companheiro dela, designando-o como "o homem que vive com Tarsila".

Some-se a tudo isso o histórico dos relacionamentos amorosos da pintora[192], que havia tido três companheiros antes de Luís Martins. Em 1906, oficializou o matrimônio com o farmacêutico André Teixeira Pinto, primo de sua mãe[193]. Dessa relação nasceu Dulce, filha única da artista. Em fins de 1922, ano da Semana de Arte Moderna, Tarsila começou a namorar o escritor Oswald de Andrade. Para formalizar em 1926 essa relação, foi obtida a anulação do primeiro casamento[194], para desgosto de muitos familiares dela[195]. A união de "Tarsiwald"[196] durou até 1929, quando o escritor a abandonou para ficar com Patrícia Galvão, a Pagu, que estava grávida do modernista. Entre 1931 e 1933, Tarsila ficou

[192] No caso da *persona* "Tarsila do Amaral", do papel social de artista plástica, em praticamente todas as cartas publicadas de Tarsila a Luís Martins há referências ao trabalho dela: "Os jornais têm anunciado minha exposição até em Santos" (Martins, 2003, p. 65); "Rino Levi marcou para o dia 9 de janeiro uma homenagem a mim. Um coquetel à primeira presidente do Clube dos Artistas" (Martins, 2003, p. 69); "Preciso agora passar no Museu para ultimar o arranjo do catálogo. O Lourival disse que minha exposição precisa durar um mês sem contar os feriados" (Martins, 2003, p. 67); "Se você se lembrar, peço trazer-me uns 2 (ou 3, conforme o preço) tubos grandes de *Violet de cobalt clair* de *Lefranc*, a óleo (...) Estou continuando a pintar e no meio do ano farei outra exposição com as telas que não couberam no Museu além de outras novas" (Martins, 2003, p. 77); "O Bardi convidou-me para escrever sobre minha carreira artística (...). Convidou Oswald para fazer um estudo e uma apresentação" (Martins, 2003, p. 78); "Soube pelo Jorge de Lima que minha exposição será feita no Rio no Ministério da Educação" (Martins, 2003, p. 91); "O Murilo escreveu-me para dizer que quer comprar um trabalho meu. Estou com sorte, não acha? O Flávio de Carvalho, q. só há 3 dias foi ver a exposição, achou o meu quadro grande *Fazenda*, de 1950, muito bom. Fiquei contente c/ a opinião dele" (Martins, 2003, p. 93); "telefonei a Etelvina a respeito dos quadros que faltam e que figuraram na minha retrospectiva. Ela me disse que todos os quadros premiados na Bienal foram ao Rio para o Museu de Arte Moderna, que vai ser inaugurado agora" (Martins, 2003, p. 120).

[193] "A moça segue o modelo de filha de família rica, da aristocracia rural regida pelo sistema patriarcal, também quando volta da Europa e, três meses depois, sem namoro, segundo os costumes conservadores da época, casa-se, no dia 18 de janeiro de 1906, em São Paulo, com um primo da sua mãe, André Teixeira Pinto" (Gotlib, 2003, p. 35).

[194] A anulação foi conseguida com o auxílio de José Estanislau do Amaral, pai de Tarsila, que foi, em seu tempo, o maior latifundiário de São Paulo (seus domínios estendiam-se de Indaiatuba e Jundiaí a Capivari, São Pedro e Piracicaba). O casamento com Oswald teve como padrinhos Olívia Guedes Penteado e Washington Luís, então Presidente da República, fato que atesta a influência do casal no cenário nacional da época. Segundo Nádia Battella Gotlib, "o processo de anulação só será iniciado em abril de 1925, portanto quase vinte anos mais tarde, justamente quando Tarsila, já mulher de seus 38 anos, preparava-se para o casamento com Oswald de Andrade" (2003, p. 35).

[195] "Os 'Amarais' em geral, mesmo os mais próximos de Tarsila e que lhe perdoavam a ousadia desse segundo matrimônio, não gostavam nem um pouco de Oswald de Andrade – sentimento que persiste até hoje na família –, descrevendo-o, entre outras coisas, como um grande esbanjador – do dinheiro do pai e do dinheiro do pai alheio" (Martins, 2003, p. 21).

[196] Mais do que uma mera curiosidade onomástica, constata-se novamente a relevância da antroponímia: a noção de "fusão dos sujeitos apaixonados", ou seja, da união dos corpos dos amantes, que resulta da conversão da conjunção, é marcada lingüisticamente nesse caso por meio do processo de formação do nome do casal, que é composto por aglutinação (Tarsila + Oswald = Tarsiwald).

casada com o médico Osório César[197], para então iniciar seu relacionamento com Luís Martins.

A Tarsila da época é figurativizada por Ana Luísa por meio dos seguintes traços, a partir de depoimentos dos que conheceram a pintora e conviveram com ela[198]:

> *Mesmo balzaquiana, era uma mulher deslumbrante. Além de impressionar pela beleza – exótica, exuberante –, impressionava pela inteligência, cultura, vivacidade. Fora educada na Europa, mas passara a infância em fazendas no interior do estado de São Paulo.* (...) *Era chique sem ser esnobe; era aristocrática e, ao mesmo tempo, simplicíssima. A todos encantava, e os homens caíam a seus pés. Não foi diferente com meu pai* (...) *A abundância de relacionamentos, as separações, a prisão, tudo isso aliado à total e desafiadora falta de convencionalismo de Tarsila eram um escândalo para a época e, principalmente, para a moral provinciana da família*[199] (Martins, 2003, p. 20-22).

Por fim, quanto ao último vértice do triângulo, Anna Maria Martins era filha de uma prima-irmã de Tarsila[200]. Casou-se com Luís Martins em 1952[201], enfrentando a resistência familiar[202], conforme depoimento dele:

---

[197] Osório César teve um importante trabalho psiquiátrico no Hospital do Juqueri (SP), onde realizava oficinas de arte com os alienados, revelando, por exemplo, o talento de Aurora Cursino dos Santos, ex-prostituta e esquizofrênica que se tornou pintora admirada pela crítica especializada: "No Brasil, os primeiros registros sobre a expressão artística dos loucos de que temos notícia são aquelas documentadas por Osório César em seu artigo *A arte primitiva nos alienados* (1925) (...) cuja importância seria a de 'representar cenas que preocupam a imaginação do doente'" (Ferraz, 1998, p. 52).

[198] A respeito disso, é interessante notar como Manuel Bandeira faz menção à modernista, como referência para falar em beleza: "A impressão que me causou a Bahia foi tão gostosa que eu mandei logo dizer para os meus amigos do Rio e de São Paulo: a Bahia é mais bonita do que Tarsila do Amaral" (apud Gotlib, 2003, p. 20). Sobre ela, Menotti Del Picchia diz o seguinte: "Pintora? Tinha eu na frente uma das criaturas mais belas, harmoniosas e mais elegantes que me fora dado ver" (apud Gotlib, 2003, p. 60).

[199] "Para Pagu, mulher de acentuada participação política e jornalística, Tarsila representa o nosso primeiro caso de emancipação mental entre as mulheres paulistas, realizado com modéstia e com sorriso bom e acolhedor. Para Pagu, 'Tarsila é antes de tudo uma personalidade'" (Gotlib, 2003, p. 21).

[200] "O Renato (...) também contou que Anna Maria soube por você que eu dissera que ela era a 'louquinha da família'. Foi pena você contar isso a ela – motivo para mais intrigas" (Martins, 2003, p. 184).

[201] Anna Maria, então, passa a assinar "Martins". O sobrenome comum é outra forma de traduzir, antroponimicamente, a noção de "fusão dos sujeitos apaixonados": os dois atores estão sincretizados no mesmo nome, que passa a ser a identidade do casal. O primeiro nome, assim, é que torna resolúvel o sincretismo, restituindo a identidade de cada uma das partes. Recorrendo à noção de totalidade e parte, o sobrenome remete ao *totus*, o primeiro nome, ao *unus*: "O *totus* supõe o mais-de-um, mas considerado do ponto de vista da semelhança, que implica um efeito de unidade, *unus*" (Discini, 2003a, p. 34). O *unus* é a "grandeza discreta, *distinta de tudo aquilo que ela não é*" (Discini, 2003a, p. 34).

> *A família opôs-se tenaz e intransigentemente ao nosso casamento. Não sei quais as razões dessa obstinada oposição, pois nunca foram reveladas. Algumas, entretanto, posso adivinhar: em primeiro lugar, a minha duradoura e pública ligação com Tarsila, parenta próxima de Anna Maria; em segundo, a fama de boêmio que eu tinha, justificada, diga-se a verdade; em terceiro, a diferença de idades: Anna Maria é 18 anos mais moça do que eu* (Martins, 2003, p. 103).

Antes, Anna Maria ainda assinava "Coelho de Freitas": "Coelho" herdara do pai; "Freitas" era o nome do primeiro marido, falecido em 1944[203]. Anna Maria, descrita pela filha como "naturalmente tímida, discretíssima e avessa a badalações" era quase dezoito anos mais jovem do que Luís Martins, portanto quase trinta e oito anos mais nova do que a "prima-rival", que não era tímida, não era discreta e adorava badalações.

Na descrição de Luís Martins, em seu livro de memórias, Anna é figurativizada da seguinte maneira:

> *Anna Maria faz parte dos que não têm mais terra. A vida dá voltas. Não obstante, é uma legítima "paulista de quatrocentos anos". Pelo lado materno, descende de Brás Cubas, o fundador de Santos; pelo paterno – filha de Renato de Andrade Coelho, neto de José Bonifácio, o Moço – sua linha genealógica estende-se, pelo ramo legítimo, ao Patriarca da Independência.*
>
> *É hoje uma escritora conhecida, autora de livros de contos, dos quais o primeiro obteve dois prêmios: o Jabuti e o Afonso Arinos. Quando a conheci, era apenas uma moça de boa família, bonita, inteligente e prendada. Só depois de casado vim a saber que ela fazia versos, que não mostrava a ninguém. Gostava de arte e de literatura modernas, mas a família, muito conservadora a esse respeito, não podia entender e*

[202] A família atuou, em termos semióticos, como o "anti-sujeito", disputando com o sujeito o objeto. O esquema narrativo, definido no caso como uma estrutura polêmica, "implica o surgimento, ao lado, ou melhor, em face do sujeito, de um anti-sujeito, a que ele tem de enfrentar" (Greimas e Courtés, 1983, p. 447).

[203] Preparando-se, na condição de viúva, para se casar com Luís Martins, Anna Maria escreve a ele o seguinte: "Recebi hoje carta de Antonieta. Ela já falou com o Odorico, que foi amabilíssimo e se prontificou a tudo mas precisa de todos os papéis para tomar as providências. Seria portanto bom que você assim os recebesse do L.C., enviasse-os para lá, para Antonieta ou Odorico. Mando-lhe minha certidão de casamento para que você a junte aos outros papéis" (Martins, 2003, p. 121). Um dos papéis a que Anna se refere é a certidão de óbito do primeiro marido, Alberto Freitas.

> *muito menos estimular essa tendência do seu espírito e da sua sensibilidade* (Martins, 2003, p. 103).

Trata-se de duas mulheres muito diferentes, cada qual marcada por traços particulares de temperamento, por um modo específico de ser, por uma forma de presença no mundo. Apesar de ambas terem sido bem-nascidas e bem-criadas, Tarsila e Anna Maria se mostram a Luís Martins como sujeitos marcados por distintos valores: uma é mais serena, a outra é mais exaltada; uma é resignada, a outra é inconformada; uma é menos exclusivista, a outra é mais. Cada voz que se dirige ao amante, portanto, constrói um *éthos*. Como sugere a figura do triângulo, são como vértices que partem de lados contrários para convergir num ponto comum: o vértice que opera como pólo de atração. Esse é o objeto de investigação do tópico a seguir.

3.4 – Dois lados do triângulo: duas mulheres, dois corações, dois *éthe*

> *A paciência amorosa tem pois como ponto de partida sua própria denegação: não procede nem de uma espera, nem de um domínio, nem de um ardil, nem de uma coragem; é uma desventura que não se desgasta na proporção de seu agravamento; uma série de recorrências, a repetição (cômica) do gesto pelo qual notifico que decidi – corajosamente! – pôr fim à repetição; a paciência de uma impaciência. (Sentimento "razoável": tudo se ajeita – mas nada dura. Sentimento "amoroso": nada se ajeita – e contudo dura*[204]*)* (Barthes, 2003, p. 229).

[204] Essa idéia ecoa, guardadas as devidas proporções, na crônica *Coração desgovernado*, de Luís Martins, publicada em *O Estado de S. Paulo* (22/3/1952): "Ah! O coração... O coração é um maluco, um carro sem freios, um animal desembestado que vai dando por paus e por pedras, subindo morros e descendo várzeas sem olhar o caminho, metendo-se em atoleiros tremendos, dando com a cabeça nas paredes, fazendo misérias. Não é bom deixar-se a gente governar pelo coração. Ainda quis convencer a senhora de que, talvez – quem sabe? – desde que o cérebro não funciona mesmo, não seria que ela podia dar um jeitinho de arranjar um outro órgão qualquer para me guiar na vida? Não fazia questão: podia ser o fígado, podiam ser os pulmões, o estômago, as pernas, qualquer coisa servia, desde que não fosse o coração. Ela, porém, foi implacável e inflexível: tinha que ser mesmo o coração, o coração e nada mais" (2003, p. 196). Esse texto evoca um trecho de *Fedro*, de Platão: "Quando o cocheiro vê algo amável, essa visão lhe aquece a alma, enchendo-a de pruridos e desejos. O cavalo obediente ao guia, como sempre, obedece a si mesmo e se refreia. Mas o outro não respeita o freio nem o chicote do condutor. Aos corcovos, move-se à força, embaraçando ao mesmo tempo o guia e o outro cavalo; obriga-os por fim a entregarem-se à volúpia. Os dois a princípio resistem, ficam furiosos, como se fossem coagidos a praticar um ato mau e imoral, mas acabam por se deixar levar e concordam em fazer o que manda o cavalo mau. E eles se dirigem ao amado para gozar de sua presença, que brilha ofuscante como um relâmpago" (2002, p. 91).

A história desse triângulo amoroso, reconstituída por meio das cartas trocadas entre seus participantes, tem início com a correspondência de Tarsila a Luís Martins. Conforme se disse no capítulo 1, a "estrutura composicional" da carta se atesta também na ancoragem espacial e temporal: como se trata de uma comunicação à distância, o cabeçalho é requisito formal do gênero, indicando o lugar e a data em que se dá a enunciação.

A primeira carta de Tarsila tem o seguinte cabeçalho: "S. Paulo – 13-Nov. 1950 – às 5 ½ da tarde" (Martins, 2003, p. 59). O termo "São Paulo" é um topônimo, isto é, uma designação de espaço por meio de um nome próprio. Dessa maneira, faz parte da onomástica, como subcomponente da figurativização. Trata-se de um elemento fundamental para indicar ao interlocutário o local em que se encontra o interlocutor, ancorando espacialmente a cena enunciativa: por meio dessa estratégia é que são esclarecidos os dêiticos do enunciado. Quando Tarsila diz, por exemplo, "aqui também os jornais se ocupam muito da guerra", o advérbio "aqui" remete a "São Paulo", referência espacial explicitada no cabeçalho (Martins, 2003, p. 75).

Vale observar que o detalhamento temporal, com a especificação do horário da atividade de escrita, é um outro elemento da figurativização que concorre para a criação do efeito de sentido de presença:

> *Juntamente com os antropônimos e os topônimos, os cronônimos servem para estabelecer uma ancoragem histórica com vistas a constituir o simulacro de um referente externo e a produzir o efeito de sentido "realidade"* (Greimas e Courtés, 1983, p. 92).

Esse detalhamento aparece em muitas cartas de amor, como mais uma estratégia de aproximação entre os ausentes, mas não se verifica, por exemplo, nas cartas comerciais[205], em razão das coerções desse gênero, em que a relação entre os interlocutores é marcada por maior formalidade e distanciamento, bem como por uma menor densidade figurativa. Nos termos de Barthes:

[205] No confronto entre as duas cenas genéricas, o seguinte cabeçalho também é esclarecedor: "S. Paulo – 19-11-50 – domingo". O cronônimo "domingo" está excluído das relações comerciais, uma vez que é o dia dedicado ao descanso semanal da rotina de trabalho. Trata-se de um dia reservado à vida privada, às relações pessoais, à esfera da intimidade: a modalidade do *dever*, que orienta o fazer do sujeito nas relações de trabalho, cede vez então à modalidade do *querer*. Sai de cena o "sujeito obrigado"; entra em cena o "sujeito desejante".

> *Sustento ao infinito, para o ausente, o discurso de sua ausência; situação em suma inaudita; o outro está ausente como referente, presente como alocutário. Dessa distorção singular, nasce uma espécie de presente insustentável: fico acuado entre dois tempos, o tempo de referência e o tempo da alocução: você partiu (do que estou me queixando), você está aqui (já que me dirijo a você). Conheço então o que é o presente, este tempo difícil: um puro pedaço de angústia* (Barthes, 2003, p. 38)[206].

É importante deixar claro que a ancoragem espacial e a temporal são fundamentais para a apreensão das "grades culturais", remetendo às condições de produção do enunciado: não se pode desprezar, assim, na análise da construção dos atores, o lugar e o momento em que escrevem. Abstrair esses dados é desconsiderar a historicidade constitutiva dos sujeitos[207]: o sujeito é fruto de um espaço e de um tempo, que lhe conferem identidade[208]. Não se pode desprezar, portanto, o fato de que a identidade dos sujeitos amorosos é tributária da São Paulo da primeira metade do século XX.

A mesma São Paulo cosmopolita, palco do modernismo de 22, em que viveu a Tarsila artista plástica[209], é a cidade provinciana em que Truly viveu sua história de amor. Como diz Ana Luísa Martins, sobre a diferença de idade entre a pintora e o jornalista, "se nos dias

[206] Tais considerações de Barthes remetem diretamente ao seguinte trecho de uma das epígrafes do capítulo 1: "A carta que a mulher tem nas mãos, que marca seu momento de solidão, pertence a um momento que não existe mais. Ela nada diz sobre o presente do amado distante. Daí a sua dor. O amante que escreve alonga seus braços para um momento que ainda não existe. A amante que lê alonga os seus braços para um momento que não mais existe. A carta de amor é um abraçar o vazio" (Alves, 1992, p. 45). Adaptando certas noções exploradas por Paul Valéry, a respeito da "velocidade dos afetos", o amante que escreve considera que "já é" aquilo "que não é ainda"; o amante que lê avalia que "é ainda" aquilo que "não é mais" (Tatit, 1998, p. 54). Essa não-coincidência temporal pode ser depreendida dos seguintes trechos de uma carta de Tarsila: "Quando você receber esta, espero que esteja num estado de espírito mais otimista. Como é que você pode se aborrecer em Paris? (...) Com certeza esta carta encontrará V. feliz e alegre (...). Estou sentindo uma grande ternura por você" (Martins, 2003, p. 82).

[207] Como ensina Fiorin, tratando da mitologia cristã que marca o início da cultura: "A queda marca a entrada do homem na História, ou seja, no tempo e no espaço não-míticos, em que o ser humano sofrerá a condição humana (...). A História está, então, marcada pela temporalidade, pela espacialidade e pela actorialidade" (Fiorin, 1999a, p. 12).

[208] A Tarsila pintora, por exemplo, não pode ser compreendida deixando-se de lado o fato de ser filha de um "barão do café", o qual disponibilizou recursos para a formação da artista: "com ela gastou grande parte de sua fortuna, mandando-a estudar nos melhores colégios da Europa, financiando seus ateliês em Paris, suas viagens (sem e, mais tarde, com Oswald de Andrade) e seus vestidos criados por Poiret" (Martins, 2003, p. 23). O sujeito, assim, não é apriorístico: a Tarsila "chique", "aristocrática", que "impressionava pela inteligência, cultura e vivacidade" é fruto desse meio (Martins, 2003, p. 20).

[209] Sobre isso, Ana Luísa lembra que, "em 1933, quando iniciou o relacionamento com meu pai, Tarsila já era uma artista de renome, mas estava longe do reconhecimento que teria mais tarde, o qual, segundo sua biógrafa Aracy Amaral, só ocorreria realmente a partir dos anos 60" (Martins, 2003, p. 20).

de hoje ainda é capaz de chocar – quando a mulher é que é mais velha –, em 1933 era considerada quase uma perversão" (Martins, 2003, p. 19)[210].

Em outro trecho revelador das relações entre as categorias de pessoa, tempo e espaço, ou seja, entre Tarsila, a primeira metade do século XX e São Paulo, Ana registra que

> *lidas em ordem cronológica, as cartas de Tarsila contavam uma espantosa história de moralismo e preconceito (ocorrida há meros cinqüenta anos!), que mais parecia um romance de amor ou uma novela de época – repleta de paixão, traição, sofrimento e generosidade* (Martins, 2003, p. 15)

Isso se deve ao fato de que a

> *abundância de relacionamentos, as separações, a prisão, tudo isso aliado à total e desafiadora falta de convencionalismo de Tarsila eram <u>um escândalo para a época</u>*[211] *e, principalmente, para a moral provinciana da família* (Martins, 2003, p. 22).

Em termos semióticos, pode-se entender que a sociedade de então, no papel actancial de "destinador-manipulador", disseminava rígidos valores com os quais os sujeitos deveriam estar em conjunção. A mesma sociedade, assumindo também o papel de "destinador-julgador", sancionava a perfórmance desses sujeitos em função do quadro axiológico estabelecido. Assim, aqueles que se comportavam de acordo com as prescrições e interdições definidas nesse quadro, eram premiadas com o reconhecimento da "boa imagem"[212]. Os comportamentos considerados transgressivos[213], em contrapartida, eram sancionados negativamente, levando à perda da "boa imagem" social[214].

---

[210] A única referência explícita a essa questão da diferença de idade, que permite pensar num quadro cultural de preconceito e moralismo na São Paulo da época, aparece numa carta de Tarsila a Luís Martins datada de 8 de dezembro de 1951, em que a pintora menciona a seguinte fala de um amigo em conversa com ela: "O Luís Martins é muito moço para você (...)" (Martins, 2003, p. 109).

[211] Grifo nosso.

[212] "Em alguns casos específicos, pode tratar-se de uma imagem estática, como a do 'bom escoteiro', mas o que parece ser mais comum é um processo dinâmico de reformulação de imagens desejáveis, a partir da interação do sujeito com seu universo socioletal. Ao resultado desse processo damos o nome de 'boa imagem'" (Harkot-de-La-Taille, 1999, p. 28).

[213] "La conjunción de la cultura individual y da naturaleza social define el espacio o *dominio de la transgresión*" (Greimas, 1973a, p. 173).
"No *espaço da transgressão*, há sempre o desejo individual (ou, pelo menos, o não temor) de entrar em conjunção com um valor interdito ou não prescrito socialmente. Portanto é possível imaginar que sempre há

Além da ancoragem espacial e temporal, faz parte da "estrutura composicional" da carta a ancoragem actorial, que se materializa na forma de "vocativo" e de "assinatura". O "vocativo epistolar" constrói no texto a figura do interlocutário, no papel temático de destinatário, do mesmo modo que a assinatura identifica o interlocutor, no papel temático de remetente[215]. Os antropônimos, assim, na qualidade de denominações de atores por meio de nomes próprios, cognomes, apelidos, também fazem parte da onomástica, como subcomponente da figurativização. Nas cartas de amor, como se viu, verifica-se um alto grau de iconização na construção actorial (Barros, 1988, p.117).

Na primeira carta, Tarsila trata o interlocutário por "Luís querido". Nas outras cartas que escreve a ele, o vocativo epistolar, quando não se mantém, sofre pequenas alterações, como na carta de 19 de novembro de 1950 – "Luís muito querido" – e na carta de 20 de dezembro do mesmo ano – "Querido Luís" (Martins, 2003, p. 61). O termo qualificante "querido" marca uma relação de apego entre os interlocutores: como revela o lexema, a relação entre sujeito e objeto é modalizada pelo *querer*, em certos casos explicitamente intensificado pelo advérbio "muito".

Quanto à assinatura, o interlocutor manifesta a assunção enunciativa por meio do apelido familiar "Truly". Trata-se, como é comum nas cartas de amor, isto é, como faz parte do "estilo do gênero", de uma assinatura marcada pela informalidade, responsável pela criação do efeito de sentido de intimidade, indicativo do grau de intimidade entre os correspondentes. Um fato, contudo, é curioso: o apelido, sendo familiar, não discretiza a relação amorosa entre Tarsila e Luís, parecendo antes sincretizar a relação familiar e a amorosa.

A assinatura, nessa perspectiva, configura um caso de polissememia: esta, todavia, só existe em estado virtual, uma vez que a manifestação do lexema, contextualizado no

---

um sujeito que deseja ou não teme um valor proibido pela sociedade. Essa busca do sujeito por estar em conjunção com um valor da dêixis da natureza social estrutura, na perspectiva narrativa, a transgressão" (Calbucci, 2003, p. 20).

[214] É importante registrar que "alguém somente se sente exposto se considerar seu espectador legítimo. O sentimento de exposição, portanto, pressupõe, por parte do sujeito, o reconhecimento da instância que o olha e o julga como legítima. Essa instância somente terá legitimidade se, no simulacro interno do sujeito, estiver em sincretismo com o destinador julgador responsável pela sanção negativa de sua imagem projetada" (Harkot-de-La-Taille, 1999, p. 31).

[215] Nas cartas de amor, constatam-se dois níveis narrativos: um é o da escrita; outro, o da vida amorosa. Os papéis temáticos de "remetente" (interlocutor) e "destinatário" (interlocutário) se delineiam no esquema narrativo da construção do enunciado "carta". O papel de "amante" (namorado, marido, etc.) pertence ao nível da vida amorosa.

enunciado, precisa seu significado[216]. Isso quer dizer que a assinatura, no percurso do discurso amoroso, relacionada a outros elementos – como o vocativo epistolar e o fecho de despedida, por exemplo –, perde a ambigüidade que apresenta em estado virtual, tornando resolúvel o sincretismo.

A "Truly" que fala a Luís Martins, assim, não é a mesma que se dirige aos pais: neste caso, realiza-se o semema marcado pelos traços associados à relação familiar; naquele, o semema marcado pelos traços característicos da relação amorosa. Isso permite dizer que, no modo do parecer, a assinatura sugere tratar-se de uma única Truly; no modo do ser, contudo, trata-se de distintos papéis. A aposição de um adjunto adnominal, indicativo de posse[217], tornaria resolúvel o sincretismo nos seguintes termos: nas cartas familiares, a voz que fala é a da "Truly dos pais" (ou a "dos irmãos", ou a "dos tios", etc.); nas cartas de amor, a da "Truly do amado".

Por fim, quanto à temática, como se disse, as cartas desse período são de manutenção do elo existencial: o interlocutor escreve para remediar a falta que a distância provoca, preservando à distância o elo que une os sujeitos. Trata-se de uma estratégia discursiva para neutralizar a disjunção espacial e temporal entre os atores. De acordo com Barthes,

> *A ausência dura, preciso suportá-la. Vou portanto "manipulá-la": transformar a distorção do tempo em vai-e-vem, produzir ritmo, abrir a cena da linguagem (a linguagem nasce da ausência* (...)*). Essa encenação linguageira afasta a morte do outro* (...). *Manipular a ausência é alongar esse momento, retardar tanto quanto possível o instante em que o outro poderia resvalar secamente da ausência para a morte* (Barthes, 2003, p. 38).

A respeito disso, Tarsila escreve, em 13 de novembro de 1950:

---

[216] "A polissememia corresponde à presença de mais de um semema no interior de um lexema. Os lexemas polissemêmicos opõem-se, assim, aos lexemas monossemêmicos, que comportam um único semema (e que caracterizam, sobretudo, os léxicos especializados: técnicos, científicos, etc.). A polissememia, entretanto – afora os casos de pluriisotopia –, existe somente em estado virtual ('em dicionário'), pois a manifestação de um lexema dessa espécie, inscrevendo-o no enunciado, elimina sua ambigüidade, realizando apenas um de seus sememas" (Greimas e Courtés, 1983, p. 341).

[217] Nas cartas de amor, nota-se com freqüência o uso do possessivo "sua" ("seu") anteposto ao antropônimo. Como elemento dêitico, o "sua" remete ao nome interpelado pelo vocativo epistolar: "Sua Truly", assim, poderia remeter tanto à "Truly do pai", por exemplo, quanto à "Truly do querido Luís Martins". O percurso semêmico em que se inscreve o lexema, assim, elide a ambigüidade potencial do termo.

> *Espero que o muito trabalho que me sobrecarrega faça passar o tempo depressa. Vou mandar esta carta daqui a alguns dias e fico à espera de notícias suas* (Martins, 2003, p. 59).

Pouco depois, em 18 de novembro, diz:

> *Você deve ter recebido meu telegrama (...). Depois que passei o telegrama, dois dias depois de sua partida, fiquei melhor da angústia que estava sentindo com sua ausência* (Martins, 2003, p. 59).

No dia seguinte, registra as oscilações patêmicas típicas do conteúdo afetivo amoroso, no quadro de disjunção entre o sujeito que ama e o objeto amado:

> *Estava triste esta manhã, pensando em você, quando recebi sua carta da Baía. Fiquei contente com as suas "muitas, muitas saudades" (...) Vou sair para levar esta ao correio* (Martins, 2003, p. 61).

Nessa mesma linha, em carta de 4 de dezembro, lê-se o seguinte:

> *Continuo esta* [carta] *à espera de carta sua* (...). *Agora, meio-dia, recebi sua carta de Paris. Podes avaliar com que emoção a abri. Fiquei tão contente com as notícias, vendo que, apesar das atrações parisienses, você pensa em nós e tem saudades*[218] (Martins, 2003, p. 66).

[218] Vale lembrar, como ensina Landowski, que a carta, sendo por definição uma comunicação diferida, suscita paixões "aspectuais", como espera, impaciência, surpresa, etc. Se ao escrever o interlocutor constrói a imagem do interlocutário, "o mesmo acontece do lado do destinatário, uma vez passado o tempo de sua 'frustração', isto é, quando ao 'silêncio' sucede uma carta finalmente recebida. Com efeito, as oscilações de ordem tímica provocadas num sentido ou no outro – da extrema euforia à pior disforia – pela simples distribuição da correspondência segundo a carta desejada esteja 'finalmente ali' ou 'ainda não tenha chegado' só se compreendem na medida em que a conjunção que o correio por vezes permite é o acidente catalisador, num outro plano – que só poderia ser reconstruído dedutivamente – de uma transformação paralela, relativa ao modo de existência, para o receptor, de sua *relação* com o outro sujeito" (Landowski, 2002, p. 176).
Tal idéia se coaduna com o seguinte entendimento de Barthes: "Como desejo, a carta de amor espera resposta; impõe implicitamente ao outro que responda, sem o que sua imagem se altera, torna-se outra. É o que explica com autoridade o jovem Freud à noiva: 'Não quero entretanto que minhas cartas continuem sem resposta, e deixarei imediatamente de escrever-te se não me responderes. Perpétuos monólogos a respeito de um ser amado, que não são nem retificados nem alimentados pelo ser amado, resultam em idéias errôneas quanto às relações mútuas, e nos tornam estranhos um ao outro quando nos reencontramos e achamos as coisas diferentes daquilo que, sem confirmação, imaginávamos'." (Barthes, 2003, p. 48).

Como foi visto no capítulo 2, a escrita atua, de certa maneira, como um elemento de reequilíbrio do quadro patêmico: é como se, escrevendo ao ausente, o interlocutor se sentisse menos só, ou acompanhado da "miragem" do outro. De modo correlato, o mesmo se dá quando o interlocutário responde: nesse caso, "você", como sujeito operador, coloca "eu", como sujeito de estado, em conjunção com "você", no papel de objeto.

O "outro", assim, corresponde às expectativas do "eu", o que configura um quadro de "espera relaxada", de satisfação e confiança, responsável pela sensação de relaxamento, de plenitude, como mostra o trecho "fiquei tão contente com as notícias". O verbo "ficar" é um desencadeador de pressuposição, que põe em cena a idéia não-explicitada de transformação de estado: o sujeito caminha da insatisfação da falta do objeto, no modo do ser, para a satisfação de sua presença, no modo do parecer. O "contentamento" é um "perfume passional" que exala a sensação de bem-estar, provocada pela impressão de conjunção com o objeto de desejo, que faz *poder-ser* o *querer* do sujeito da "escrita da falta"[219] (seja interlocutor ou interlocutário): por meio da atividade enunciativa, o querer é poder.

É interessante observar que o termo concessivo "apesar das atrações parisienses" corrobora esse quadro: na estrutura polêmica, "Paris" se manifesta de certo modo como anti-destinador[220], que procura atrair o actante "você" para a órbita de seus valores, manipulando "você" pela tentação, ou seja, ofertando a ele objetos desejáveis, numa relação de concorrência com o destinador "eu". Noutra perspectiva, todavia, "eu", como objeto, atrai mais o sujeito "você" do que "Paris" é capaz de atrair[221].

Dando seqüência à abordagem das cartas de manutenção do elo, no que diz respeito ao andamento do tempo, no quadro da "espera relaxada", está implícita a idéia de que a disjunção tem "prazo de validade", isto é, tem uma duração conhecida: o amado ficará ausente por X dias. Nas palavras da própria Tarsila: "Estou contando os dias para sua volta.

[219] "As paixões aparecem no discurso como portadoras de efeitos de sentido muito particulares; ele exala como que um cheiro confuso, difícil de determinar. A interpretação que a semiótica reteve é que esse perfume específico emana da organização discursiva das estruturas modais" (Greimas e Fontanille, 1993, p. 21).

[220] Ainda que no contexto "Paris" não chegue propriamente a configurar o "anti-destinador", é fato que não é "destinador": melhor seria, assim, falar em "não-destinador".

[221] Se "Paris" não chega a constituir um "anti-objeto", parece ser, diante do objeto "eu", um "não-objeto". Na verdade, recorrendo à noção de gradiente tímico, "Paris" é um objeto menos desejável, desprezado diante do objeto mais desejável, "eu". Em outros termos, se "você" fosse colocado diante de uma escolha entre os dois, recusaria "Paris", para ficar com o objeto "eu".

V. tem só 12 dias de Paris" (Martins, 2003, p. 89); "Meu Luís querido, talvez seja esta a última carta que te escrevo porque daqui a 9 dias estarás a bordo" (Martins, 2003, p. 91).

Nesse sentido é que se disse que a disjunção, no modo do parecer, não corresponde à disjunção no modo do ser: os amantes estão de fato juntos; a separação espacial e temporal é pontual, momentânea. O ato de escrever, assim, ajuda a passar o tempo, enganando a solidão, fazendo parecer o que é de fato: trata-se, portanto, de uma falta cuja plenitude se dá no modo do parecer, ou seja, que é criada por meio de uma encenação linguageira.

É importante lembrar aqui a seguinte reflexão de Barthes, na qual se verifica que a sanção cognitiva da falta desencadeia uma manipulação reflexiva, levando o sujeito a querer escrever para reparar os efeitos disfóricos provocados pela ausência do objeto desejado[222]:

> *O ser que estou esperando não é real. Tal o seio da mãe para o bebê, "eu o crio e recrio sem cessar a partir da minha capacidade de amar, a partir da necessidade que tenho dele": o outro vem para o lugar em que o estou esperando, para o lugar em que já o criei. E se ele não vem, eu o alucino: a espera é um delírio* (Barthes, 2003, p. 166).

Além do cabeçalho, do vocativo epistolar e da assinatura, outro elemento constitutivo da "estrutura composicional" da cena genérica em questão é o "fecho de despedida", também conhecido como "fórmula de cortesia". Nas cartas de amor, verificam-se fechos marcados por traços passionais, que indicam um grau de maior proximidade entre os interlocutores, inscrevendo os sujeitos na esfera da intimidade. Tais elementos, é importante ratificar, fazem parte do "estilo do gênero": apesar da maior plasticidade das cartas de amor, isto é, de sua menor padronização, fato que possibilita diferentes modulações de voz nas diferentes cenografias, a "linguagem do coração" exige que o interlocutor "escreva como fala"[223] (Gay, 1999, p. 339).

Tarsila termina a carta de 13 de novembro de 1950 assim: "Esperando novas notícias, envio meu coração cheio de saudades" (Martins, 2003, p. 60). A carta de 19 de novembro do mesmo ano tem o seguinte fecho: "Adeus, meu querido Luís, abraços, beijos e o coração

[222] "A lógica do desejo põe-se em marcha, o querer-possuir retorna (...). A plenitude existe, e não descansarei até fazê-la voltar" (Barthes, 2003, p. 8).
[223] Como foi dito no capítulo 1, "a grandiloqüência teatral é indecorosa" nessa cena genérica; "o melhor estilo é o que mais se adapta a matéria, tempo, lugar e público" (Pécora, 2001, p. 25).

saudoso de Truly" (Martins, 2003, p. 61). Na carta de 4 de dezembro, a despedida é esta: "Aí vai meu coração com muitas saudades, desejando para você tudo que há de bom" (Martins, 2003, p. 67). Na carta de 28 de dezembro, lê-se isto: "Termino com os votos que faço de coração pela sua felicidade. Aí vai meu coração com imensas[224] saudades" (Martins, 2003, p. 78). Em 31 de dezembro, Tarsila assim se despede: "Bem, termino enviando para V. o meu coração cheio de saudades" (Martins, 2003, p. 82).

A despedida com "abraços" e "beijos"[225] é recorrente no "estilo do gênero", também concorrendo para a criação do efeito de presença que viabiliza a ilusão enunciativa de fusão dos corpos separados pela distância. Tal procedimento permite vislumbrar o casal como uma espécie de "dois em um", como bem exemplifica Barthes nos trechos a seguir:

> *O gesto do abraço amoroso parece realizar, por um instante, para o sujeito, o sonho da união total com o ser amado* (...) *Momento da afirmação; durante um certo tempo, na verdade acabado, "perturbado", alguma coisa deu certo: fiquei saciado (todos os meus desejos abolidos pela plenitude de sua satisfação): a plenitude existe, e não descansarei até fazê-la voltar: através de todos os meandros da história amorosa, obstinar-me-ei a querer reencontrar, renovar a contradição – a contração – dos dois abraços* (Barthes, 2003, p. 7-8).

> *As duas metades do andrógino suspiram uma pela outra, como se cada sopro, incompleto, quisesse se misturar ao outro: imagem do beijo, na medida em que este funde as duas imagens numa só: na ausência amorosa, sou, tristemente, uma "imagem descolada" que seca, amarelece, encarquilha-se* (Barthes, 2003, p. 38)[226].

[224] O adjetivo "imensas" é revelador do gradiente tímico do apego, marcado pela intensidade: o sujeito amoroso não raro se manifesta hiperbolicamente.

[225] Sobre isso, a seguinte passagem é lapidar: "O gosto se aplica, com efeito, ao conjunto do leque de relacionamentos com o mundo (...). Isso seria devido, parece, ao fato de que a conjunção gustativa está situada no próprio interior do corpo e que o sujeito, em sua relação com o objeto, é neste caso o ator predominante; também ao fato de que, apesar das aparências, o contato saboroso é sempre efêmero (...). Somente quando repousa sobre a tatilidade a que está unido – na sucção, no beijo – é que o gosto reencontra sua plenitude" (Greimas, 2002, p. 71).

[226] Essa noção retoma exemplarmente o seguinte trecho citado no capítulo 2: "Este vazio, que o homem espera preencher (...) persiste a tal ponto que o indivíduo permanece imperfeito e insatisfeito (...). Para formar o andrógino perfeito, gerador simbólico da felicidade, o homem, que a divindade deixou insatisfeito, deve primeiro voltar seus olhos do céu para a terra, e aí buscar o ser que lhe permite sua reconstituição (...), a constituição de um ser duplo, perfeito, singular, formando uma unidade de felicidade humana" (Péret, 1985, p. 66). Nos beijos e nos abraços, figurativiza-se o tema da fusão dos amantes, como bem atestam os seguintes trechos de cartas de Apollinaire a Madeleine: "Retomo teus lábios apaixonadamente" (Hecker Filho, 1984, p.

Como se disse, a presença dos "fechos de cortesia" com traços de afetividade faz parte do "estilo do gênero", portanto não é elemento suficiente para discretizar os atores em cada cenografia amorosa, uma vez que é constitutivo de toda carta de amor, como elemento identitário dessa cena genérica. O que singulariza os atores é a maneira particular com que concretizam esses traços de afetividade, em cada cenografia construída. Deve-se considerar aqui, assim, a noção de "dêixis enunciativa", ou seja, a cena que o discurso constrói para si, para legitimar sua enunciação: por meio dos enunciados estruturados, o discurso desenvolve uma certa modulação, uma voz que lhe é característica. Nesse caso, não se trata mais do "estilo do gênero", mas do "estilo da cenografia": se naquele os atores amorosos se igualam, neste eles se diferenciam; se naquele o *éthos* se atrofia, neste ele se dilata.

Posto isso, as despedidas nas cartas de Tarsila integram "um conjunto de esquemas que correspondem a uma maneira específica de se relacionar com o mundo habitando seu próprio corpo" (Maingueneau, 1995, p. 141). Nessa linha, o estilo permite identificar inclusive o autor de uma carta anônima. Em outros termos, ainda que Tarsila não assinasse suas cartas a Luís Martins, o estilo de sua despedida permitiria ao interlocutário identificá-la como interlocutor: é sua marca registrada finalizar a correspondência com o amado dizendo "aí vai meu coração". Aliás, esse fecho é tão característico dela que, não à toa, foi escolhido por Ana Luisa Martins como título do livro que reúne parte da epistolografia amorosa da pintora.

A figura do "coração", assim, é reveladora do *éthos* de Tarsila, permitindo inferir daí uma "corporalidade", um "caráter" e um tom de "voz"[227]. A "corporalidade", associada a uma compleição do corpo do fiador, é apresentada metonimicamente: na cena amorosa construída, o interlocutor reduz seu corpo ao coração, como se nada mais houvesse, ou interessasse, além disso. Nesse sentido, é como se Tarsila dissesse "eu sou amor da cabeça

167); "Pego teus seios doces, querida, e tuas ancas maravilhosas. Te adoro e repito isso infinitamente, boca a boca, língua a língua, num não acabar nunca" (Hecker Filho, 1984, p. 172); "Amor, te adoro e beijo os lábios profundamente" (Hecker Filho, 1984, p. 173); "Beijo tua boca, meu amor" (Hecker Filho, 1984, p. 174); "Te beijo em cheio, querida, minha rosa" (Hecker Filho, 1984, p. 188).

[227] Apesar de a figura do "coração" aparecer de modo particular no fecho das cartas de Tarsila, é recorrente no discurso amoroso: a imagem mitológica de Cupido flechando o órgão do amor se repete em diferentes tempos e espaços, como atestam os corações desenhados no papel ou riscados em árvores. Não raro se nota o nome dos amantes coordenados aditivamente pelo conectivo "e", indiciando a conjunção que subsume a idéia de "fusão dos sujeitos apaixonados".

aos pés"[228], colocando o coração como sede das atividades afetivas[229], que a subsume como um todo[230].

Mas não é no enunciado que o *éthos* se revela. Por isso, antes de prosseguir, é necessário precisar algumas noções, em nome da propriedade no emprego das categorias e dos conceitos: o que o enunciador diz de si não é o dado a que se recorre para a apreensão do *éthos*, uma vez que este não está no dito, mas no dizer. Não é por dizer que é amorosa que revela um *éthos* amoroso. O relevante não é o que está no enunciado, mas o que reside na enunciação. Em outros termos, no dito está a imagem que o enunciador constrói de si, mas é no modo de dizer que se manifesta o *éthos*. Isso significa que o modo de ser é apreendido no modo de dizer.

No caso da palavra "coração", presente no enunciado construído, o que interessa, como elemento que remete à enunciação, é a escolha lexical realizada pelo enunciador: palavras mais delicadas são reveladoras de um modo de ser mais terno, do mesmo modo que palavras grosseiras assinalam um modo de presença no mundo pautado pela indelicadeza. Nesse sentido é que se chega à enunciação a partir das pistas disseminadas no enunciado[231].

---

[228] Esse é um trecho da canção *Dê um role*, dos Novos Baianos. Conforme seu compositor, Galvão, quando a canção foi apresentada a João Gilberto, "ele disse gostar, mas que era muita responsabilidade afirmar 'ser amor da cabeça aos pés'" (Galvão, 1997, p. 86). Nas cartas de Tarsila a Luís Martins, nota-se a assunção enunciativa dessa "responsabilidade".

[229] Segundo Platão, no *Timeu*, "o homem é entendido como possuidor de três almas (ou uma alma com três partes), uma dedicada às funções racionais, ao *logos*, chamada *logistikon* e sediada no encéfalo; outra, chamada *thumoeides*, com sede no coração, destina-se às atividades afetivas e espirituais (não-racionais ou, mais precisamente, não-lógicas); uma terceira, situa-se nas vísceras, abaixo do diafragma, chama-se *epithumetikon* e responde pelas funções apetitivas (...)" (Pessotti, 1999, p. 22). Essa formulação de Platão pode ser homologada à Semiótica, como mostra Denis Bertrand: "No nível das estruturas profundas, formulamos a hipótese da 'massa' tímica. Essa noção, tomada de empréstimo à psicologia (do grego *thumos*, 'coração, afetividade': 'Humor, disposição afetiva de base', *Petit Robert*; cf. o derivado corrente: 'ciclotimia'), é incorporada à semiótica enquanto categoria semântica profunda (...). Ela nomeia a relação primitiva que todo ser vivo mantém com seu ambiente, a maneira como ele se sente em seu meio, entre atração e repulsão" (Bertrand, 2003, p. 368).

[230] A metonímia, no modo do parecer, remete ao todo no modo do ser: "por uma lógica singular, o sujeito amoroso percebe o outro como um Todo (...). É todo o outro que produz nele uma visão estética: louva-o por ser perfeito, vangloria-se por tê-lo escolhido perfeito.; imagina que o outro quer ser amado, como ele próprio gostaria de ser, não por tal ou tal de suas qualidades, mas pelo *todo*, e esse *todo*, concede-o a ele sob a forma de uma palavra vazia, pois Todo não poderia inventariar-se sem se diminuir" (Barthes, 2003, p. 11).

[231] É preciso esclarecer que a palavra "coração" se associa a outras na semântica global do texto: na cenografia do apego está presente também, por exemplo, o vocativo epistolar "Querido Luís" (Martins, 2003, p. 61), no qual o termo qualificante "querido" marca uma relação de apego entre os interlocutores, manifestando o *éthos* amoroso. Ainda quanto à escolha lexical, o uso de palavras como "saudades" e "carinho", por exemplo, também justificam a cena de enunciação carinhosa, bem como a assinatura "Truly".

Em termos semióticos, a figura do "coração" remete, no nível das pré-condições, à noção de atratividade[232]; no nível das estruturas sêmio-narrativas, marca a existência modal do sujeito pelo *querer*, que caracteriza o sujeito como desejante e o objeto como desejável: ao dizer "aí vai meu coração", manifesta-se no nível discursivo o *querer-ser-conjunto* que caracteriza o apego intenso da relação amorosa. Não é no dito que se encontra o sujeito amoroso, apegado, mas no modo de dizer: o *éthos* manifesta-se, nesse caso, na escolha lexical. Isso significa que o enunciador também se revela por meio das figuras convocadas[233]: os lexemas utilizados permitem-no construir uma determinada representação da realidade, fabricando o mundo que habita. Nesse sentido é que a seleção lexical ajuda a manifestar um modo de presença no mundo[234].

Narrativizando o fecho de despedida característico de Tarsila, verifica-se que o interlocutor, no papel actancial de sujeito de fazer, coloca o interlocutário, no papel de sujeito de estado, em conjunção com o objeto figurativo "coração", no qual se investem os valores associados ao amor, como "prazer", "felicidade", etc. Cria-se, assim, um efeito de presença fundamental para a manutenção do elo existencial. Apesar de conjuntos no modo do ser, sujeito e objeto estão disjuntos no modo do parecer, dada a distância espacial entre eles: o "envio" do coração, assim, cria a impressão de compatibilidade entre as modalidades veridictórias, fazendo parecer o que de fato é.

---

[232] A figura do "coração" concretiza de tal forma o tema do "amor" que, em caso de "desamor", não raro um sujeito diz ao outro, no senso comum, "você não tem coração".

[233] "Assim, a figuratividade não é um simples ornamento das coisas, ela é esta tela do parecer cuja virtude consiste em entreabrir, em deixar entrever, graças ou por causa de sua imperfeição, como que uma possibilidade de além (do) sentido. Os humores do sujeito reencontram, então, a imanência do sensível" (Greimas, 2002, p. 74).

[234] Em *Nossa Senhora das Flores*, de Jean Genet, o personagem Mignon escreve à sua amada Divina uma carta. Preso e com saudades dela, diz para ela decifrar a linha pontilhada que desenhou e para em seguida dar um beijo nela: "A linha pontilhada a que Mignon se refere é o contorno do seu pau. Vi uma vez um cafetão de pau duro, escrevendo para a namorada, colocar o pesado caralho sobre o papel e traçar o seu contorno. Gostaria que esta linha servisse para retratar Mignon" (Genet, 1983, p. 331). É emblemático o comentário final de Genet, expressando o desejo de que a linha representasse Mignon: é como se, a partir dela, fosse possível apreender o *éthos* do cafetão. O que interessa não é o que está no enunciado (o desenho do pênis ou a palavra "pau"): o importante é notar que a escolha do que se projeta no enunciado é da responsabilidade da enunciação. O sujeito que escreve ou desenha um coração não é o mesmo que escreve ou desenha um pênis: se em um caso o sujeito amoroso valoriza mais o sentimento, mostrando-se como romântico, delicado, sutil, noutro valoriza mais o sexo, manifestando-se como libidinoso, grosseiro, direto. O modo de dizer, então, está diretamente relacionado com o modo de ser. Se Tarsila é retratada metonimicamente pelo coração, Mignon é retratado metonimicamente pelo "contorno do seu pau": trata-se, portanto, de dois modos de presença no mundo.

Trata-se, na verdade, de um artifício discursivo, de uma "ilusão enunciativa" denunciada por um procedimento da sintaxe discursiva: sendo impossível elidir de fato a distância espacial que separa os amantes, ou seja, sendo impossível que o interlocutor se envie efetivamente ao interlocutário, a primeira pessoa é sintomaticamente substituída pela terceira, enviando-se "ele", o "coração", em lugar do "eu", de quem o órgão é parte integrante. Isso fica claro particularmente neste trecho: "Esperando novas notícias, envio meu coração cheio de saudades" (Martins, 2003, p. 60). Uma possível paráfrase seria a seguinte: "Como não posso estar aí, envio meu coração, como se assim enviasse a mim mesma e, então, pudéssemos ficar novamente juntos. Mas isso, na verdade, é apenas um lenitivo, uma vez que continuo aqui à espera de notícias, logo sem você". É importante ressaltar, então, que o *éthos* se manifesta nesse caso não só na escolha lexical, mas também no uso da embreagem.

Prosseguindo a análise desse mecanismo enunciativo, verifica-se que, na "vertigem actancial" característica do discurso passional, o "coração" assume o papel de objeto, ocupando o lugar do ausente que se quer fazer presente. Nos termos de Denis Bertrand:

> *Por deslizamentos progressivos, o discurso efetua de fato uma verdadeira construção em abismo actancial. Uma análise rápida* (...) *mostra que passamos do actante epistolar, que postula a relação inicial, ao valor patêmico com que o sujeito o investiu e que o transforma em "objeto" (de busca ou de desejo). Esse valor selecionado se acha então isolado e transformado em actante autônomo* (Bertrand, 2003, p. 387).

O "coração" passa a valer, assim, como objeto modalizado como desejável: o "eu", como sujeito do fazer, não coloca o "você", como sujeito de estado, em conjunção com o "eu", como objeto, mas com o actante figurativizado pelo "coração". Tal fato acaba "originando então uma verdadeira nebulosa actancial" (Bertrand, 2003, p. 387).

Nessa perspectiva da cena enunciativa construída "em abismo actancial" (Bertrand, 2003, p. 386), vale destacar novamente a seguinte passagem: "Aí vai meu coração com muitas saudades, desejando para você tudo que há de bom" (Martins, 2003, p. 67). Se o "coração" preencheu antes o papel de objeto, ocupa agora o papel de sujeito de fazer: trata-se do actante que quer colocar o interlocutário "você", na qualidade de sujeito de estado,

em conjunção com os valores associados a "tudo o que há de bom", ou seja, com os valores eufóricos responsáveis pela manutenção do elo existencial entre os amantes.

No plano subjetal, o "coração" desempenha o papel de destinatário, que é posto em conjunção com o valor modal "querer" pelo destinador "eu". A operação de embreagem, na qual a primeira pessoa (o "eu") é substituída pela terceira (o "coração"), disfarça o sincretismo que marca a auto-manipulação. Assim, a relação reflexiva, no modo do ser, manifesta-se como relação transitiva, no modo do parecer.

Trata-se de uma estratégia discursiva que, além de fazer frente ao problema da disjunção pragmática, possibilitando a criação do efeito de presença, também procura se ajustar à noção de uma distância ideal do objeto[235], aspectualizando no modo do equilíbrio o ator da enunciação. De acordo com Barthes, essa idéia é traduzida nos seguintes termos:

> *Sou apanhado num duplo discurso, do qual não posso sair. Por um lado, digo-me: e se o outro, por alguma disposição de sua própria estrutura, precisasse de meus reclamos? Não teria eu, então, uma justificativa para me abandonar à expressão literal, ao dizer lírico de minha "paixão"? O excesso, a loucura, não seriam acaso minha verdade, minha força? E se essa verdade, essa força, acabassem por impressionar?*
>
> *Mas, por outro lado, digo-me: os sinais dessa paixão podem sufocar o outro. Não seria necessário então, "precisamente porque o amo", esconder-lhe o quanto o amo? Vejo o outro com um olhar duplo: ora o vejo como objeto, ora como sujeito; hesito entre a tirania e a oblação* (Barthes, 2003, p. 152)[236].

O ator da enunciação "Tarsila", nessa linha, recorre à encenação linguageira para evitar a criação de um efeito de presença que possa ser incorporado pelo interlocutário como excessivo. O *éthos* se manifesta, assim, como parcimonioso, buscando a "justa medida" do afeto, a distância ideal do amado: é doce sem ser meloso, é carinhoso sem ser sufocante, é atencioso sem ser inquisidor. Trata-se de um *éthos*, então, que se caracteriza

[235] "A procura de uma duração satisfatória, ou de uma distância ideal do objeto, constitui, no nosso entender, a pedra de toque da configuração do ser passional, ou seja, do ser completo que se sente mobilizado emocionalmente diante dos objetos de desejo" (Tatit, 1998, p. 55).

[236] No "abismo actancial", numa perspectiva o sujeito submete a si o objeto; noutra, é submetido a ele: como já se disse, aquele que ama "foi capturado na malha do desejo" ou "aspira a capturar alguém" (Orsini, 1999, p. 19).

pelo traço da ausência: não há, no enunciado, por exemplo, as marcas de enunciação típicas do sujeito caracterizado pelo excesso, como adjetivos acentuadamente "açucarados", expressões hiperbólicas, interpelações exigentes, cobranças, etc. Isso é que leva a falar num sujeito que não é meloso, não é sufocante e não é inquisidor.

Na carta de 4 de dezembro de 1950, há outra marca de enunciação que permite a apreensão desse *éthos* marcado pelo equilíbrio, pela busca da distância ideal. Ao dizer "apesar das atrações parisienses, você pensa em nós e tem saudades", nota-se a estratégia da substituição do "eu" pelo "nós": a embreagem marca a sutileza do interlocutor, que revela um ator da enunciação cuidadoso, comedido, carinhoso sem ser sufocante. Assim, em lugar de dizer que "você" pensa em "mim", o interlocutor diz que "você" pensa em "nós": ao invés da assimetria dos sujeitos do ponto de vista patêmico, o que faria pressupor a submissão de um ao império do outro, o uso do "nós" estabelece uma relação simétrica entre eles. Nesse sentido, é emblemática também a omissão do complemento nominal de "saudades": para não dizer que "você" tem saudades de "mim", a elipse acaba sugerindo que "você" tem saudades de "nós"[237]. Isso indica, de certo modo, que a identidade do "você" depende do "eu", na construção da entidade denominada "casal".

Tarsila, por meio desse artifício enunciativo, não se coloca como pólo exclusivo para o qual converge o desejo de Luís: ela, evitando o excesso, dilui-se no "nós"[238]. Mais uma vez se verifica o *éthos* que se manifesta pela ausência: ela não cobra nada, não exige que

[237] Essa omissão configuraria, em termos mais precisos, um caso de zeugma.

[238] A "Paris" que oferece "atrações", como terceira pessoa, é excluída da cena enunciativa, ao mesmo tempo em que "nós" sugere uma totalidade que resulta da fusão do "eu" com o "você", noção que se coaduna, na perspectiva da sintaxe discursiva, com o tema da "fusão dos sujeitos amorosos", na óptica da semântica discursiva. Como ensina Fiorin, o "nós" é uma pessoa amplificada: "não é a multiplicação de objetos idênticos, mas a junção de um *eu* com um *não-eu*", que pode ser "tu" ou "não-tu" (Fiorin, 1999a, p. 60). O "nós" que engloba "eu + tu" é chamado de "nós inclusivo" (Fiorin, 1999a, p. 60); "o *nós* inclui o enunciatário no enunciador e, portanto, aquele é obrigado por este a assumir o texto com ele" (Fiorin, 1999a, p. 96). Considerando os efeitos de sentido que o uso desse "nós inclusivo" provoca na interação epistolar, são providenciais as seguintes palavras de Barros: "O uso do "nós" inclusivo (...) produz, além dos efeitos de subjetividade e de aproximação da enunciação, próprios do uso da 1ª pessoa, o efeito de sentido de **identificação** com o destinatário, de anulação da distância (entre o interlocutor e o interlocutário) (...). Não há diálogo, não há reciprocidade de papéis, já que os papéis do "eu" e do "você" não se separam, não se distinguem, mas, ao contrário, se confundem numa "massa amorfa" comum. O efeito é de ausência de interação, substituída pela identificação do destinador e do destinatário" (Barros, 2002, p. 25). Nessa perspectiva, o interlocutor e o interlocutário, na enunciação enunciada, "são apresentados como sujeitos que pensam e sentem da mesma forma" (Barros, 2002, p. 25). Trata-se de uma estratégia enunciativa sutil, que cria a impressão de que o "você" sente o que o "eu" sente. Como num sistema de "vasos comunicantes", é como se a dor de um reverberasse no peito do outro: o "nós" faz o interlocutor englobar o interlocutário, levando este a sentir os efeitos patêmicos que a falta provoca naquele, como se os dois se fundissem em um só.

ele sinta saudades, não pede que ele lhe dirija atenção exclusiva. Apesar de sentir os efeitos patêmicos da falta, Tarsila não reclama a volta imediata do amado: ainda que sinta saudades, suporta a dor da ausência, preservando o direito do outro à individualidade. Esse desprendimento, típico de um *éthos* compreensivo, equilibrado, em que o "império da reta razão" exerce controle sobre "o desejo e as paixões"[239], pode ser atestado neste trecho de uma carta ao amado:

> *Estou torcendo para que você vá visitar algumas das pequenas cidades italianas (Siena, Assis, Perugia, etc.) antes de sua volta a Paris* (...). *De qualquer maneira, como você diz que não tem dinheiro para outra passagem, eu remeteria o dinheiro necessário, ou antes, compraria aqui sua passagem de volta* (...). *Mas esperemos que nada disso seja necessário e que você aproveite bem sua viagem* (Martins, 2003, p. 75).

Disso se depreende um *éthos* não-marcado pelo ego exclusivista, um *éthos* que não anula o outro: o desejo de fusão não aniquila o amante na unidade chamada "casal", permitindo-lhe ser "um" embora seja "dois". É assim – evitando tanto o excesso quanto a insuficiência – que Tarsila se constrói nessas cartas do primeiro período da relação com Luís Martins. Nessa linha, é emblemática a seguinte passagem: "Eu já havia escrito diversas cartas que rasguei e assim muitas notícias não foram transmitidas" (Martins, 2003, p. 75).

Mais uma vez, é importante deixar claro o seguinte: Tarsila não manifesta um *éthos* equilibrado porque diz ter evitado enviar cartas mais exaltadas. O que é dito no enunciado é importante, mas para apreender a auto-imagem construída pelo enunciador: o *éthos* é construído na enunciação. O que interessa aqui, enfim, é que a auto-imagem é compatível com o *éthos*: o modo de dizer sereno, benevolente, é que de fato configura o quadro de equilíbrio. Em outros termos, o que o enunciado diz é sustentado pela enunciação. Nesse

[239] Aplicam-se ao ator da enunciação, assim, guardadas as devidas proporções, as seguintes idéias: "O desejo, paixão excessiva, é o que desvia a tendência natural[239] (...). O apetite, "arte inata", deve ser acrescentado de uma "arte refletida", a vontade, que exclui o desejo, pois este é heterônomo, faz do agente paciente que tem fora de si a causa de sua ação (...). O desejo, "cupiditas", prosseguem os estóicos, é perda do poder de si e sobre si, perda da faculdade de julgar, ou melhor, doença do juízo (...). O desejo, por ser cisão e perturbação da alma, é desmedido, e "aquilo que é excessivo não pode ser natural", pois a natureza, sempre sábia, é medida e proporção, concórdia consigo mesma (...). A virtude, império da reta razão sobre o desejo e as paixões, é vontade do viver bem. O desejo é vício, combate entre a reta razão e a fantasia" (Chauí, 2002, p. 36).

sentido, Tarsila contém as saudades, silenciando-as no enunciado[240], para expressar explicitamente a torcida para que o amado aproveite bem a viagem. Novamente, o *éthos* se manifesta pela ausência: o equilíbrio não reside no que o enunciado afirma, mas no que a enunciação cala.

Tal postura do ator da enunciação evoca a seguinte reflexão de Barthes:

> *Impor à minha paixão a máscara da discrição (da impassibilidade): esse é um valor propriamente heróico: "É indigno das grandes almas difundir ao seu redor a perturbação que sentem"*[241] (...). *Entretanto, esconder totalmente uma paixão (ou mesmo simplesmente seu excesso) é inconcebível: não porque o sujeito humano seja demasiadamente fraco, mas porque a paixão é, por essência, feita para ser vista: é preciso que o esconder seja visto: "saiba que eu estou escondendo alguma coisa de você", tal é o paradoxo ativo que devo resolver: é preciso que isso seja ao mesmo tempo sabido e não sabido: que saibam que eu não quero mostrar: é esta a mensagem que dirijo ao outro. Cubro minha paixão com uma máscara, mas com um dedo discreto designo essa máscara*[242] (...). *Os signos verbais ficarão encarregados de calar, de mascarar, de iludir: jamais mencionarei, "verbalmente", os excessos de meu sentimento. Nada tendo dito das devastações operadas por essa angústia, sempre poderei, quando ela houver passado, ficar tranqüilo por ninguém ter sabido de nada. Poder da linguagem: com minha linguagem posso fazer tudo: até mesmo e sobretudo "não dizer nada"* (Barthes, 2003, p. 155).

O ato de rasgar as cartas, que pode sugerir fora de contexto uma atitude de destempero, típica de um sujeito tomado pela paixão, no caso de Tarsila indica o contrário: mais uma vez, o "império da reta razão" se sobrepõe ao "desejo e as paixões", impedindo

---

[240] Ela não diz, por exemplo, "volte logo", "não agüento de saudades", "não posso mais suportar a sua ausência", etc. É exatamente no "não-dito", nesse caso, que se manifesta o *éthos*: o ser está no não dizer, o sujeito está no que silencia.

[241] Como se disse, o desejo, como "perturbação da alma", na perspectiva grega clássica, é controlado pela virtude: "Se a virtude está ausente da maioria, turba perturbada e turbulenta, que fazer com os que não conseguem curar-se do desejo? Para auxiliá-los contra o vício, a ética torna-se moral" (Chauí, 2002, p. 36). Assim, esconder os "excessos do sentimento" é obra de um *éthos* clássico, equilibrado, pautado pela busca da "justa medida", conforme se pode observar no exame da correspondência de Tarsila.

[242] Faz-se presente, de novo, a relação entre razão e paixão, ou entre virtude e desejo, na perspectiva clássica. Essa idéia de Barthes encontra par no seguinte trecho de *desatinos do coração e do espírito*, de Crébillon: "O amor em um coração virtuoso se mascara por muito tempo" (apud Bertrand, 2003, p. 375).

que cartas marcadas pelo excesso cheguem às mãos do interlocutário[243]. Em termos semióticos, pode-se dizer que o sujeito cognitivo domina o sujeito passional[244]: enquanto este "só executa aquilo para o que foi programado (...), só sabe sua lição (...), não pode destacar-se de sua própria inerência, fundido nos imperativos sensíveis do próprio corpo, 'parte opaca' de seu ser no mundo" (Bertrand, 2003, p. 364), aquele realiza "a assunção do discurso que se estabelece na plenitude do julgamento"[245] (Bertrand, 2003, p. 365). Nessa perspectiva, o sujeito cognitivo rasgava o que o sujeito passional escrevia: o que era afirmado no calor da emoção, era negado na plenitude do julgamento.

Se no primeiro período o *éthos* do ator da enunciação "Tarsila" se manifesta discreto, equilibrado, no quadro de manutenção do elo existencial, resta examinar como se revela no segundo período, no quadro da ruptura potencial. O que interessa, considerando os distintos contextos em que se desenvolvem os contornos passionais, é verificar se ocorre ou não uma transmutação desse *éthos*, ou seja, se é a mesma ou outra voz que fala.

A primeira carta do segundo período da relação, ancorada em 8 de dezembro de 1951, diz o seguinte:

> *Luís, estou com um espinho no coração. Preciso dar a você uma explicação e, para não ser interrompida, acho melhor escrever. Passei um ano (ou pouco menos) no mesmo estado de espírito em que hoje você se acha: uma angústia que eu sei como dói. Nesse tempo, o Cândido fez-me ver, como amigo, que eu estava errada, dizendo: "O Luís Martins é muito moço para você. Agora as coisas vão bem, mas o tempo é*

[243] Aqui, mais uma vez, é importante notar que, ao dar a conhecer a Luís que rasgou as cartas, Tarsila constrói uma imagem de si marcada pelo comedimento: é essa imagem que ela deseja que seja incorporada pelo interlocutário. O interessante é que ela mostra ser o que diz ser: o que o enunciado afirma a enunciação sustenta, como alguns exemplos já mostraram. Seria incoerente, por exemplo, ela dizer, de um modo exaltado, que rasgou as cartas "excessivas": ela estaria afirmando no enunciado ser equilibrada, mas estaria mostrando na enunciação exatamente uma postura desequilibrada.

[244] Nas palavras de Barthes, a distinção entre o sujeito cognitivo e o passional se opera nos seguintes termos: "Meu corpo é uma criança teimosa, minha linguagem é um adulto perfeitamente civilizado" (Barthes, 2003, p. 155).

[245] "As duas abordagens semióticas da paixão são, desse modo, muito distintas. Elas nos parecem, na verdade, mais complementares do que antagônicas, apoiando-se ambas em dois grandes *topoi* clássicos: ação/paixão, razão/paixão" (Bertrand, 2003, p. 365). Barthes, no trecho "nada tendo dito das devastações operadas por essa angústia, sempre poderei, quando ela houver passado, ficar tranqüilo por ninguém ter sabido de nada" (2003, p. 155), ilustra exemplarmente a seguinte noção semiótica: "o ato de julgamento, isto é, de domínio pela instância sujeito, só intervém 'em uma seqüência posterior ao momento da experiência' passional" (Bertrand, 2003, p. 363).

inexorável. Um dia você se arrependerá". O tempo demonstrou que o Cândido tinha razão.

Quando conversávamos hoje pela manhã, à hora que você chegou, repeti, num instinto maternal, o que há tantos anos ouvira de um amigo, como advertência de um perigo. Deveria, antes, ter refletido que vocês já resolveram o caso, mas juro que não pensei nisso e não tive absolutamente intenção de ofender você, que sempre foi tão delicado comigo nessa questão de idade. Notei que você se ofendeu e isso me ficou doendo a manhã inteira. Não quero que você conserve uma impressão má em relação a mim. Se estou tocando nesse assunto agora é porque precisava dar uma explicação. Portanto, peço perdão pela ofensa involuntária. Esqueça tudo, ou antes, esqueçamos tudo. Talvez seja melhor você não tocar no assunto, não acha?

Sua amiga verdadeira,

Tarsila (Martins, 2003, p. 109).

Vale observar, inicialmente, a mudança de tom do interlocutor, que demarca um maior distanciamento em relação ao interlocutário, no contexto da separação: o vocativo epistolar é mais frio, simplesmente "Luís", sem a aposição do possessivo "meu" ou do adjetivo afetivo "querido"; desaparece o fecho de despedida "aí vai meu coração"; a mudança da assinatura de "Truly" para "Tarsila" indica a mudança do papel temático de "esposa" para "amiga"[246]. As escolhas lexicais, mais uma vez, são reveladoras do *éthos*: o modo de dizer mostra um modo de presença no mundo, uma maneira de ocupar o espaço na dinâmica das relações interpessoais.

A respeito disso, como se disse no exame das cartas de manutenção do elo entre Tarsila e Luís, a figura do coração é presença recorrente na cenografia amorosa construída por ela. Aqui o coração aparece de novo, apesar de ser uma carta que aponta para a ruptura do elo. A contradição, todavia, é apenas aparente: a referência ao coração íntegro, saudável, pulsando no ritmo do amor, é substituída pela figura do coração machucado, doente, sofrendo no quadro da separação.

[246] Sobre a assinatura, há outro dado relevante na mudança da temática da manutenção do elo para a da ruptura: antes Tarsila escrevia nos envelopes "Tarsila do Amaral Martins" ou apenas "TAM". Segundo Ana Luísa, "a partir de 17 de fevereiro de 1952, após um envelope sem remetente, o 'Martins' desaparece" (Martins, 2003, p. 108).

A imagem do "espinho no coração" é marcada pelo traço tátil de "penetrar", no sentido de "perfurar, invadir, atravessar": a representação do coração perfurado aparece diversas vezes em outras cartas desse momento da história amorosa, sempre indicando a profundidade do gradiente tímico disfórico. Em carta de 21 de janeiro de 1952, Tarsila escreve o seguinte: "Nem quero repetir suas palavras: elas são punhais que se enterram nas feridas do meu coração" (Martins, 2003, p. 130). Em 17 de fevereiro do mesmo ano, diz: "Nós saberíamos o que cada um de nós estava sofrendo e sentiríamos um espinho no coração" (Martins, 2003, p. 144). Nota-se, na escolha das palavras, a construção da cenografia da dor: "espinho no coração", "enterram", "feridas", "sofrendo", etc.

Trata-se, dessa forma, de uma imagem recorrente que sugere um movimento de descontinuidade, de parada, de interrupção da continuidade da relação: o espinho traduz a noção aspectual de pontualidade, recobrindo o tema do estado terminal da relação. A figura do espinho revela, nesse contexto, a oscilação patêmica da satisfação para a insatisfação, do relaxamento da presença para a tensão da falta: o interlocutor tenta fazer o interlocutário visualizar a profundidade da dor causada pela ruptura[247]. Não à toa Tarsila diz: "Passei um ano (ou pouco menos) no mesmo estado de espírito em que hoje você se acha: uma angústia que eu sei como dói"[248] (Martins, 2003, p. 109).

Quanto à escolha do gênero como forma de interação entre os sujeitos, nota-se uma diferença entre esta carta e as de manutenção do elo: se antes a carta era uma forma de manter, mesmo à distância, o elo entre os amantes, uma vez que a separação física os impedia de estar frente a frente, no quadro de ruptura os dois podiam conversar face a face,

[247] Sobre a tentativa de traduzir ao outro a dor sentida, Barthes lembra o seguinte: "O que bloqueia a escrita amorosa é a ilusão de expressividade: escritor, ou considerando-me tal, continuo a me enganar sobre os *efeitos* da linguagem: ignoro que a palavra 'sofrimento' não exprime nenhum sofrimento" (Barthes, 2003, p. 159).

[248] De acordo com Barthes, o interlocutor aqui parece se enganar, ignorando que jamais poderia ter acesso à dor do interlocutário, não podendo também, de modo correlato, traduzir-lhe a dor sentida. Essa noção é bem ilustrada na seguinte passagem da canção *De mais ninguém*, de Arnaldo Antunes e Marisa Monte: "Se ela me deixou, a dor/ é minha só, não é de mais ninguém./ Aos outros eu devolvo a dó,/ eu tenho a minha dor./ Se ela preferiu ficar sozinha,/ ou já tem um outro bem/ Se ela me deixou a dor é minha,/ a dor é de quem tem" (gravada no disco "Cor de rosa e carvão", de Marisa Monte, 1994). É isso que se percebe também nas seguintes palavras de Luís Martins: "Receio bem que você nunca venha a imaginar o que na realidade sofri. E o que estou sofrendo" (Martins, 2003, p. 159).

considerando que não havia disjunção espacial[249]. Esse dado tornaria em tese desnecessária a interação epistolar.

Na conversação face a face, contudo, a interação é marcada por interrupções, por constantes mudanças de turno[250]: a carta se justifica, assim, não pela distância pragmática, mas pelo desejo de dizer tudo num só "fôlego". Como diz explicitamente Tarsila, justificando a escolha do gênero para estabelecer a comunicação com Luís: "Preciso dar a você uma explicação e, para não ser interrompida, acho melhor escrever" (Martins, 2003, p. 109).

A possibilidade de interrupção permite pressupor que o tema é de difícil desenvolvimento: a carta, assim, é um gênero cuja convocação se justifica não só pela disjunção pragmática ou pelo desejo de evitar interrupções, mas também pela dificuldade de dizer certas coisas frente a frente. Além disso, a escrita permite um planejamento do dito que não ocorre na comunicação imediata: o sujeito cognitivo, assim, pode exercer maior controle sobre o sujeito passional, evitando que o interlocutor diga o que não deveria dizer e permitindo que diga o que não conseguiria dizer na presença do interlocutário.

A respeito disso, Elias Canetti diz, analisando as cartas de Kafka a Felice, que o autor de *O Processo* "habituara-se à liberdade outorgada à correspondência, na qual é permitido exteriorizar tudo. Graças a ela relaxa, pelo menos em parte, a inibição, que lhe causa sofrimentos no trato com outras pessoas"[251] (Canetti, 1988, p. 35). Disso se depreende que, em dados contextos, é mais fácil dizer as coisas na ausência do outro do que na sua presença: a distância, nesse caso, é desejada, provocando relaxamento, alívio, desinibição.

[249] O seguinte trecho da carta permite afirmar que não havia disjunção pragmática: "Quando conversávamos hoje pela manhã, à hora que você chegou (...)" (Martins, 2003, p. 109).

[250] "É uma das noções essenciais da análise conversacional, uma vez que todo diálogo se apresenta como uma alternância de tomadas de palavras dos interlocutores. Entendemos por *turnos da fala* (em inglês *turn-talking*) o mecanismo que rege essa alternância e, sobretudo, por metonímia, a contribuição de cada participante, cada uma de suas tomadas de palavra" (Maingueneau, 2000, p. 148).

[251] A propósito, Kafka assim se justifica ao escrever uma carta a seu pai: "Querido Pai: Você me perguntou recentemente por que eu afirmo ter medo de você. Como de costume, não soube responder, em parte justamente por causa do medo que tenho de você, em parte porque na motivação desse medo intervêm tantos pormenores, que mal poderia reuni-los numa fala. E se aqui tento responder por escrito (...)" (Kafka, 2002, p. 7).

O interlocutor, assim, encontrando a distância ideal do objeto[252], escreve para explicar-se e também para diminuir a angústia da separação, como se depreende do seguinte trecho: "Notei que você se ofendeu e isso me ficou doendo a manhã inteira" (Martins, 2003, p. 109). O reconhecimento da dor, nessa perspectiva, é um fazer cognitivo que leva o sujeito a uma manipulação reflexiva, desencadeando a perfórmance da enunciação epistolar. A escrita, novamente, opera como uma espécie de lenitivo, permitindo uma atenuação no quadro patêmico da angústia. Retomando Canetti, a convocação do gênero epistolar permite ao interlocutor exteriorizar o que precisa e, então, relaxar. Em carta datada de 21 de janeiro de 1952, Tarsila corrobora tal idéia:

> *Eu também tenho momentos de desespero e quero também desabafar para sentir-me mais aliviada* (...). *Perdoe-me se estou sentindo necessidade premente de expansão* (...). *Sinto-me um pouco mais calma* (...). *Luís querido, agora que já disse quase tudo que tinha a dizer para me desabafar, estou me sentindo mais resignada* (Martins, 2003, p. 130-132).

Apesar da dor, Tarsila, coerentemente com o *éthos* comedido que sempre transmitiu ao outro, na comunicação dos simulacros, não fala explicitamente em "amargura". O *éthos* equilibrado, mais uma vez, manifesta-se pela ausência. É isso que se nota também no fato de citar sem contestar a menção de Luís à amargura que ela sentia: ao não refutar a referência aos seus sentimentos, faz pressupor que era o que de fato ela sentia quando da separação. O modo de dizer, novamente, mostra o comedimento do ator da enunciação: no enunciado ela não afirma que Luís tem razão, mas também não o nega; não negando no enunciado, ela afirma, de modo sutil, sua dor na enunciação. Tal procedimento é revelador de um *éthos* equilibrado, coerente com a auto-imagem do enunciador.

Escrevendo a ele, a pintora se refere ao seguinte trecho de uma carta deste: "Tarsila, eu compreendo bem e sinto imensamente a sua amargura" (Martins, 2003, p. 159). A figura do "espinho no coração", dessa forma, permite falar em "amargura". A propósito, há uma

[252] Considerando que o gênero epistolar foi escolhido para manter a distância ideal entre os interlocutores, evitando possíveis destemperos de uma conversa em presença, a escolha do gênero também manifesta o *éthos* marcado pela busca do equilíbrio. Vale ressaltar que o *éthos* não está no que a carta diz; mas, nesse caso, na escolha da carta como modo de dizer (modo, por exemplo, não marcado por interrupções, por alternância de tomadas de palavras, como se disse).

identificação entre o traço tátil da "perfuração" e o sentimento de "amargura"[253], como ensina Diana L.P. de Barros:

> *"Amargo" relaciona-se ainda, ou principalmente, com os estados de alma, com as paixões (amargura, amargurado, amargurar, amargar, etc.). Na definição de dicionário aparecem três etapas do percurso passional, nos sabores amargos: 1º a da tristeza, dor, pena do sujeito por não ver realizadas suas expectativas de obter os valores desejados (frustração); essa etapa está relacionada com os traços de "adstringência" e "penetração" e não caracteriza, portanto, os sujeitos "ácidos" ou "azedos"; 2º a do ressentimento, da mágoa, da descrença em relação ao anti-sujeito ou ao destinador que não permitiu que o sujeito alcançasse a realização desejada; também não se aplica aos sujeitos ácidos ou azedos; 3º o das paixões malevolentes (querer fazer mal) da crueldade, da dureza, da aspereza, da vingança ou da revolta devidas às perdas mencionadas (de valores e de confiança)* (Barros, 1997, p. 171).

O exame das cartas de Tarsila no quadro de ruptura inscreve-a na primeira etapa do percurso passional da amargura: os enunciados construídos manifestam um *éthos* marcado pela tristeza, pela dolorosa saudade, pela frustração diante do rompimento[254], como mostram as escolhas lexicais. A dor, todavia, parece não evoluir para o ressentimento: trata-se mais propriamente de uma paixão simples, que resulta de um arranjo modal da relação sujeito-objeto, e não de uma paixão complexa, que envolve a crise de confiança. Como ela mesma diz, em carta de 3 de março de 1952: "Se não quiser escrever, isso não será motivo para ressentimento" (Martins, 2003, p. 181).

---

[253] "É bastante freqüente a manifestação espacial do aspecto, sobretudo pelo traço de profundidade (...). Resta salientar ainda que os lexemas encontrados nesse grupo de paixões são marcadamente sensoriais, e gustativos, em especial. A figura do gosto articula-se em amargo e azedo, sempre em oposição a doce" (Barros, 1989-1990, p. 66).

[254] "Explicar uma paixão como a *frustração*, que se define como 'estado daquele que, pela ausência de um objeto ou por um obstáculo externo ou interno, é privado da satisfação de um desejo ou de uma necessidade' significa não apenas dizer que esse efeito passional decorre da combinação do /querer-ser/ com o /saber não poder ser/, mas pressupor um percurso narrativo com, pelo menos, duas etapas: a da felicidade ou satisfação, em que o sujeito espera confiante os valores desejados (quer ser e sabe poder ser) e a da frustração propriamente dita, em que o sujeito continua a desejar os valores, mas sabe ser impossível a realização de seus anseios" (Barros, 1989-1990, p. 64).

A idéia de privação de um desejo ou de uma necessidade, como disse Barros, é traduzida por Barthes da seguinte maneira: "O discurso da Ausência é um texto composto de dois ideogramas: há *os braços erguidos do Desejo*, e há *os braços estendidos da Necessidade*" (Barthes, 2003, p. 40).

Não é, todavia, pelo fato de dizer que não tem ressentimento que ela manifesta um *éthos* desprendido, resignado, equilibrado, mas por mostrar isso em sua enunciação: não há acusações, não há xingamentos, não há palavras avaliativas disfóricas. Seria incoerente, por exemplo, o interlocutor dizer no enunciado não esperar nada do interlocutário, e ao mesmo tempo fazer exigências a ele, interpelando-o por meio de termos agressivos: o que o enunciado diria (modo do parecer) seria desautorizado, nesse caso, pelo que a enunciação mostraria (modo do ser).

Nessa mesma carta de 3 de março de 1952, aliás, a postura serena, comedida, marcada pelo desprendimento, manifesta-se nas seguintes palavras: "O que me conforta é saber que o tempo é o grande remédio. Tudo irá se acalmando e, mais tarde, ficaremos admirados por termos sofrido" (Martins, 2003, p. 181). Mesmo no calor da hora, em que poderia falar mais alto o sujeito passional, o sujeito cognitivo mantém firme as rédeas do "carro da paixão", como revela o olhar prospectivo do interlocutor, que consegue antever a calmaria ainda na atmosfera turbulenta da separação. Novamente, não é ao dizer que tudo está se acalmando que o *éthos* manifesta serenidade: ao não usar, por exemplo, palavras que criam a atmosfera pesada da dor, a enunciação confirma pela ausência o que está em presença no enunciado. Explicando melhor: enquanto o enunciado remete explicitamente à idéia de calma, a enunciação silencia possíveis conteúdos relacionados à inquietude do sujeito. O sujeito, assim, não apenas diz que está se acalmando, mas mostra isso no modo de dizer.

Dando seqüência à análise, é importante destacar que, apesar de no modo do parecer Tarsila se apresentar como sujeito afetado por uma paixão simples, no modo do ser é afetada por uma paixão complexa: a amargura manifesta tanto a insatisfação, resultante da separação do objeto, quanto a decepção, que advém da perda de confiança no sujeito. De certa forma, é como se novamente estivesse presente o procedimento da embreagem, a que recorre novamente o *éthos* cuidadoso do interlocutor, evitando o mal-estar do confronto, o tom bélico da acusação ao interlocutário: o outro aparece no enunciado como objeto, não como sujeito. Dessa forma, a decepção esconde-se sob a aparência de mera insatisfação. Em outros termos, é como se Tarsila dissesse "*eu* fiquei privada de *você*", e não "*você* privou a *mim* de *você*" (ou "Anna Maria privou a mim de você").

A respeito disso, para não falar em perda de confiança em Luís, em decepção que poderia levar a um programa de reparação da falta, diz, na carta de 21 de janeiro de 1952: “Tinha confiança na minha situação. São coisas do destino...” (Martins, 2003, p. 129). O complemento nominal de “confiança” é sintomático: não é Luís quem é colocado na posição de alvo, mas a própria Tarsila. O interlocutor evita, assim, o tom de acusação ao interlocutário, que estaria explícito se a construção fosse “tinha confiança em você”.

Trata-se de uma maneira de isentar o outro, novamente, de responsabilidades, fato que marca a delicadeza que sempre pontuou a relação entre ambos: sincretizando os papéis do sujeito que crê e do sujeito em que crê, a crise de confiança é uma crise do sujeito fiduciário em relação a si mesmo. Para não se sobrecarregar, contudo, suportando nos ombros todo o peso da situação, atribui ao “destino” o papel de “anti-destinador”. Dessa maneira, não é mais Luís aquele que não cumpriu sua parte no contrato, contra quem se endereçaria a revolta do destinatário, à espera da sanção positiva, sob a forma de reconhecimento e de recompensa. É como se o interlocutor culpasse o destino, contra quem não cabe reparação. Não há, pois, contra quem se ressentir: não há nada a fazer senão resignar-se.

É isso que se depreende da primeira carta da separação: ao empregar a forma verbal “conforta” e a oração “tudo irá se acalmando”, o interlocutor aponta para um percurso de diminuição da tensão, após o impacto da ruptura amorosa. Esse percurso mostra que não há espaço para o “ressentimento”. Aliás, como mais um exemplo do *éthos* sereno, delicado, equilibrado, nem Luís nem Anna aparecem no papel de anti-sujeito: Tarsila atribui a disjunção ao tempo, à diferença de idade, que então cumpre o papel de algoz, impedindo a fruição dos valores desejados. Não haveria, assim, a quem reclamar nem contra quem se revoltar ou se vingar.

A dor da falta, assim, é resolvida na paixão relaxada da resignação[255] e da conformação. O *éthos* resignado revela o sujeito que aceita o *não-poder-ser*: ele *não-crê-ser* e aceita tal estado. Aceitando-o, é como se abandonasse o papel de sujeito desejante, passando, ao menos no modo do parecer, a sujeito modalizado pelo *não-querer-ser*. Na perspectiva da ação, o *éthos* resignado manifesta o sujeito que *pode-não-fazer*, ou seja, que pode deixar de realizar a perfórmance: não interessa mais disputar o objeto com outro sujeito, nem se vingar do destinador. A aceitação do quadro disjuntivo impede um possível desenvolvimento patêmico na orientação da "malquerença": a resignação é incompatível com o ressentimento.

O trecho a seguir, de uma carta de 15 de fevereiro de 1952, manifesta exemplarmente o *éthos* resignado, marcado pela serenidade e pelo desprendimento:

> *Disse a Anna Maria que, por mim, não queria o sacrifício dela* (...). *Falei sobre a reação q. tive nestes últimos dias de completa resignação e serenidade. Mostrei a ela o telegrama q. passei ontem a você e frisei na expressão "perfeita resignação". Ao despedir-me, com lágrimas e abraços, disse q. mantinha minha afirmação e que, por mim, ela não desistisse da felicidade dela.*
> *Ah! Meu querido Luís! Queria estar neste momento junto de você pª q. suas lágrimas caíssem nos meus ombros como você já fez outras vezes.*
> *Aí vai m/ coração c/ o maior carinho. Sou sua grande e incondicional amiga. Nada peço para mim.*
> *Truly."* (Martins, 2003, p. 140)

Ao dizer que não queria o sacrifício de Anna Maria, Tarsila mostra que não a via como anti-sujeito, nem pretendia fazer tal papel na relação entre a prima e Luís Martins. O

[255] Ao tratar da "resignação", Barthes diz: "Dois regimes de desespero: o desespero suave, a resignação ativa ('Amo você como se deve amar, no desespero'), e o desespero violento; um dia, em conseqüência de não sei que incidente, tranco-me em meu quarto e rebento em soluços: sou arrastado por uma onda poderosa, asfixiado de dor; todo meu corpo se retesa e se convulsiona: vejo, num relâmpago cortante e frio, a destruição à qual estou condenado. Nenhuma relação com a depressão insidiosa e acima de tudo civilizada dos amores difíceis; nenhuma relação com o transir do sujeito abandonado: não me abato, mesmo duro" (Barthes, 2003, p. 49). Sobre Tarsila, parece mais apropriado falar em "desespero suave", em "resignação ativa", como a relação "civilizada dos amores difíceis", em que o sujeito não se abate: o *éthos* veiculador de um corpo ereto, "duro", que não se curva diante das intempéries da vida amorosa. Barthes lembra um poema popular que acompanha certas bonecas japonesas, e que vem bem a calhar aqui: "Telle est la vie/Tomber sept fois/ Et se relever huit" (Barthes, 2003, p. 231).

interlocutor se constrói como um ator marcado, em suas próprias palavras, pela "completa resignação e serenidade": despedindo-se de Anna, afirmando que "ela não desistisse da felicidade dela", Tarsila abre mão do objeto, num programa de renúncia[256]. Coerente com a atitude de desprendimento ("Nada peço para mim"[257]), deixa claro que não era movida pelo *querer-fazer-mal* a nenhum dos dois. Não é porque ela diz que não quer mal a nenhum dos dois e que nada pede para si mesma, entretanto, que o *éthos* se manifesta benevolente: é porque não há marcas de "malquerença", como xingamentos, votos de insucesso, ameaças, etc., nem clamores para que o comportamento de Luís fosse outro.

Em 3 de março de 1952, a propósito, escreve a ele o seguinte: "Em todo o drama por que v. está passando, o que me consola é ver que, até o último instante, não mexi uma palha para impedir sua felicidade" (Martins, 2003, p. 183). Muito pelo contrário, parecia na verdade se preocupar com ambos, como demonstra neste trecho de uma carta de 16 de fevereiro de 1952: "Meu querido Luís, passei ontem todo o dia angustiada pensando no sofrimento de vocês" (Martins, 2003, p. 142). Não é porque diz que não fez nada para impedir a felicidade do ex-companheiro e que se preocupa com o sofrimento de Luís e Anna Maria, no entanto, que Tarsila se mostra benevolente e piedosa. O *éthos* piedoso se manifesta pela ausência: não há nenhuma marca em seu dizer para agudizar o sofrimento de ambos, Tarsila não faz nenhuma cobrança, não manifesta indignação, não responsabiliza ninguém pela ruptura. Mais um traço de sentido marca, assim, o *éthos* de Tarsila: o da piedade[258].

Em carta datada do dia seguinte, Tarsila ratifica esse *éthos* resignado, desprendido, sereno, compreensivo e piedoso: "Na hora da despedida, abraçamo-nos chorando e eu tornei a repetir que estava perfeitamente resignada e não queria o sacrifício dela (...). Insisti: Estou resignada" (Martins, 2003, p. 144). A despedida é também reveladora: "Aí vai meu

[256] A própria Anna Maria, em carta de 18 de fevereiro de 1952, fala a Luís Martins dessa atitude de Tarsila: "Procurei Tarsila; disse-lhe que havia prometido a meus pais renunciar a tudo. Ela me abraçou, também muito emocionada, e me falou no seu sofrimento todo, proveniente da resolução em abandoná-la. Era ela a confidente, em quem, abraçado, você chorava contando tudo que se passava comigo! Em todo caso, eu ficasse certa, a atitude dela continuaria a ser de renúncia" (Martins, 2003, p. 147).

[257] Em carta datada de 4 de março de 1952, o *éthos* benevolente e desprendido de Tarsila novamente assim se manifesta: "Você sabe todo o bem que lhe desejo sem nada pedir" (Martins, 2003, p. 185). Novamente, o *éthos* não se decorre do fato de ela dizer que não pede nada, mas no fato de não pedir nada. Como se disse, trata-se de um *éthos* que se institui pela ausência, isto é, pelo que não diz.

[258] Conforme a abordagem desenvolvida aqui, a piedade não está no que é dito, mas no que é silenciado: piedoso, no caso, é quem cala o que pode provocar dor.

coração repleto de piedade, ternura e também saudades muito serenas"[259] (Martins, 2003, p. 145). O que Tarsila diz, portanto, mais uma vez é compatível como o que mostra: a auto-imagem que constrói se harmoniza com o *éthos* que manifesta.

A insistência na afirmação, a necessidade de repeti-la à prima, sugere que se trata de um sujeito raro, tão incomum que é difícil de acreditar que exista: é como se Tarsila pensasse que Anna, num primeiro momento, pudesse crer ser mentira o que ouvia. É como se a "rival" não pudesse ser de fato aquilo que parecia: a repetição indica que Tarsila queria a todo custo fazer parecer à prima o que de fato cria ser, ou seja, uma pessoa equilibrada, serena e resignada, que estava de verdade abrindo mão de seu objeto de desejo. Nessa perspectiva, era como se negasse o papel de "rival", saindo então da cena da disputa. Trata-se de uma estratégia, também, de preservação da auto-imagem positiva.

Essa preocupação em instituir o simulacro do dizer verdadeiro, aliás, é recorrente em Tarsila, que dessa maneira constrói uma auto-imagem marcada pelo traço da sinceridade. Isso verifica, por exemplo, quando escreve: "Perdoe-me ter expandido meus sentimentos. Não sei fingir" (Martins, 2003, p. 83). Ou quando insiste, na mesma linha, aspectualizando o dito pela iteratividade: "Mais uma vez peço que me perdoe por não ter forças para fingir e mandar uma carta animada" (Martins, 2003, p. 132). Ou na seguinte despedida: "Aí vai meu coração com a minha profunda e sinceríssima[260] amizade" (Martins, 2003, p. 182). Tarsila constrói uma imagem de si, dessa maneira, que se incompatibiliza com os valores do fingimento, da dissimulação, considerados disfóricos no quadro axiológico em que se move.

Retomando a noção de benevolência, o exame das cartas mostra que em nenhum momento Tarsila deixa de querer bem a Luís, como já atesta o fecho de despedida da primeira carta do segundo período: "Sua amiga verdadeira"[261] (Martins, 2003, p. 109). Mesmo na atmosfera da ruptura, o interlocutor, no papel de destinador-julgador, sanciona positivamente o interlocutário, preservando a boa imagem deste: "Não tive absolutamente intenção de ofender você, que foi sempre tão delicado comigo" (Martins, 2003, p. 109). Ao

[259] Quanto ao *éthos* sereno, Tarsila diz em 3 de março de 1952: "Estou cultivando a serenidade que é a grande vencedora nas piores circunstâncias da vida" (Martins, 2003, p. 183).
[260] O uso do superlativo concorre, combinado com a iteratividade, para o reforço do efeito de sentido de franqueza, na construção do simulacro do sujeito sincero.
[261] O adjetivo "verdadeira" corrobora a construção da imagem de sinceridade, coerentemente com o simulacro de si que Tarsila pretende comunicar ao outro.

dizer que não quis ofender o outro, o interlocutor nega o *querer-fazer mal*, lexicalizado como "ódio", e se define pelo *querer-não-fazer mal*, lexicalizado como "simpatia/inclinação". O interlocutário, como se nota, é aspectualizado pelo traço eufórico da delicadeza: em muitas cartas de ruptura o outro perde os traços positivos que o caracterizavam como objeto desejável, passando a ser marcado por traços disfóricos, que o transformam em objeto de desinteresse ou de aversão.

Para Tarsila, de fato a importância que Luís assume é tal que ele segue desempenhando o papel de espectador legitimado pelo sujeito, na posição de destinador-julgador: ela "elege o olhar do outro como legítimo, para julgar (...) a imagem de si que consegue projetar" (Harkot-de-La-Taille, 1999, p. 25). Não é por outra razão que escreve na primeira carta da fase da separação: "Não quero que você conserve uma impressão má em relação a mim" (Martins, 2003, p. 109). É como se dissesse, em termos semióticos, que desejava seguir em conjunção com a boa imagem construída na narrativa da vida amorosa.

O importante é verificar que o que é dito no enunciado é sustentado pela enunciação: ao não ofender o outro, ao não ameaçá-lo, ao não se exaltar, ao não se indignar, não há nenhuma marca que aponte para a perda da boa imagem. Delineia-se, então, o *éthos* anti-beligerante, que marca o ator da enunciação como uma espécie de característica atávica, constitutiva de seu modo de ser: a delicadeza que reputa ao outro é uma manifestação da própria delicadeza de Tarsila, indicando assim um modo de presença no mundo[262].

A manutenção da paixão de benquerença se manifesta de modo inequívoco nas seguintes palavras da carta de 21 de janeiro de 1952:

> *Sinto alguma consolação em fazer alguma coisa para você (...). Não tenha receio de se encontrar comigo quando eu chegar ao Rio. Isso me fará um grande bem e só com essa idéia sinto que estou mais tranqüila (...). Você sabe que eu o quero muito, muito, e não posso ser indiferente ao que se passa e me martirizo pensando que o faço sofrer. Como seria bom se eu fosse indiferente!... Mas, depois de 18 anos e 5 meses de convivência, isso não é humanamente possível. Adeus, meu querido Luís* (Martins, 2003, p. 132).

[262] A escolha lexical do adjetivo "delicado", em presença no enunciado para caracterizar Luís, implica a ausência, na enunciação, de traços qualificativos disfóricos. Em nenhum momento Tarsila caracteriza o ex-companheiro como "indelicado", "desonesto", "traidor", etc. A delicadeza reside no fato de não dizer o que pode ofender: o modo de dizer, nessa linha, remete a um modo de ser pautado pelo comedimento, pela benquerença, enfim, pela preocupação com o outro.

Ao dizer que sente "alguma consolação em fazer alguma coisa" para Luís, e que o quer muito, o sujeito é modalizado pelo *querer-fazer bem* ao outro. Não sendo indiferente ("me martirizo pensando que o faço sofrer"), o sujeito não é modalizado pelo *não-querer-fazer mal* nem pelo *não-querer-fazer bem*, uma vez que tais arranjos modais recebem a mesma denominação de "indiferença": o *querer-fazer bem* é um querer ativo e eufórico, que anima o sujeito, ou seja, que o faz sentir "alguma consolação". É essa a imagem que Tarsila constrói de si mesma, coerentemente, como já se disse, com o *éthos* benevolente que manifesta por meio das estratégias enunciativas realizadas.

Na carta de 3 de março de 1952, Tarsila mais uma vez assim se pronuncia:

> *Você bem pode imaginar que, de todo o coração, estarei mandando bons pensamentos para você. Se a sua preocupação neste momento é ver-me feliz, como v. diz na última carta, a minha é idêntica à sua, invertendo-se os papéis. Eu seria feliz, sabendo que você o era. Isso me bastaria para encher a vida. Que você fosse feliz de qualquer maneira* (Martins, 2003, p. 182).

A preocupação que Tarsila diz ter com Luís Martins é tal que, em carta de 21 de janeiro de 1952, escreve: "Não quero que você torne a falar em morrer. Essa idéia me é intolerável. Antes venha a morte para mim[263], o que seria uma solução menos má" (Martins, 2003, p. 129). Pouco depois, em 29 de fevereiro de 1952, registra: "Quanto a mim, sinto que estou resistindo aos sofrimentos e, sinceramente, preferiria que os sofrimentos recaíssem unicamente em mim" (Martins, 2003, p. 169). O desprendimento que quer demonstrar é tal que chegou a desejar a Luís que ele "fosse feliz de qualquer maneira" (Martins, 2003, p. 182): o grifo assinala que a paixão da benquerença é mais forte do que a dor que sentia. Em outros termos, é como se Tarsila dissesse indiretamente que a felicidade do outro deveria imperar, ainda que à custa de sua própria infelicidade.

[263] A noção de sacrifício da própria vida em nome do outro, como prova de amor, permite pensar a relação entre o amor e o discurso cristão, o que está de acordo com a formação religiosa de Tarsila: "Entrando pois na nossa questão, qual fineza de Cristo é a maior das maiores? Seja a primeira opinião de Santo Agostinho, que a maior fineza do amor de Cristo para com os homens foi o morrer por eles" (Viera, 2003, p. 191). Mais adiante, o mestre da oratória barroca faz a seguinte pergunta retórica: "E haverá homem Cristão, que neste passo deixe de amar qualquer outro homem, por mais que lho desmereça?" (Vieira, 2003, p. 212). No caso de Tarsila, ainda que Luís a tivesse feito sofrer, não sendo merecedor de seu amor, ela continuava dando a vida por ele, numa espécie de exercício desse amor cristão de que trata Vieira.

O que importa, de novo, não é o que diz no enunciado, mas o que mostra na enunciação: não há em sua fala, por exemplo, marcas de ressalva. A ausência de possíveis ressalvas e restrições justifica, pois, o "de qualquer maneira" explicitado no enunciado. Se Tarsila dissesse que desejava a felicidade do outro, apesar do que ele a fez sofrer, o pressuposto desencadeado pelo uso da estrutura concessiva deixaria implícito que ela deveria desejar-lhe mal. Esse implícito, ou seja, esse modo de dizer indiretamente, seria incoerente com o conteúdo expresso no enunciado, levando a pensar em ressentimento, quadro patêmico incompatível com as noções de desprendimento e benquerença. A auto-imagem desejada no dito, então, seria diversa da imagem transmitida no dizer: o conteúdo afirmado no enunciado seria desmentido pelo conteúdo silenciado na enunciação.

A idéia de benevolência, de zelo, de cuidado com o outro, compatibiliza-se com a imagem maternal que Tarsila manifesta em diversas cartas. Na primeira carta da fase da separação, por exemplo, reportando-se à diferença de idade entre ela e Luís, refere-se explicitamente a seu "instinto maternal". Aliás, a partir daí é possível entrever o simulacro da mãe zelosa acolhendo o filho em seus braços na carta de 15 de fevereiro de 1952: "Queria estar neste momento junto de você pª q. suas lágrimas caíssem nos meus ombros como você já fez outras vezes" (Martins, 2003, p. 140). Mesmo ferida pela separação, com um "espinho no coração", constrói a imagem de um sujeito cuja preocupação com o outro fala mais alto: isso se coaduna com a noção de "amor incondicional", característica do "amor de mãe", de acordo com os conceitos explorados no capítulo 2.

O amor de Tarsila, inicialmente "amor de esposa", parece transformar-se em "amor de mãe" e, em algumas cartas, em "amor de amiga"[264]: o primeiro amor, na denominação dos gregos antigos, é chamado de "éros"; o segundo, de "storgue"; o terceiro, de "filía"[265]. A própria Tarsila atenta para a diferença entre essas espécies de amor, quando escreve, em 3 de março de 1952: "Aí vai meu coração com a minha profunda e sinceríssima amizade"

[264] A respeito do quadro de resignação em que se dá a transformação do papel temático do ator, são providenciais as seguintes palavras de Barthes: "Constatar o Insuportável: esse grito tem seu benefício: dizendo a mim mesmo que tenho que pôr um fim nisso, de qualquer maneira, instalo em mim o teatro marcial da Decisão, da Ação, do Desfecho. A *exaltação* é como que o benefício secundário de minha impaciência; com ela me nutro, nela me apóio (...). Imaginando uma solução dolorosa (renunciar, partir, etc.), faço ressoar dentro de mim o fantasma exaltado do desfecho; uma glória de abnegação então me invade (renunciar ao amor, não à amizade, etc.) (...). Quando a exaltação definha, fico reduzido à mais simples das filosofias (dimensão natural das fadigas verdadeiras. Agüento sem me acomodar, persisto sem me aguerrir" (Barthes, 2003, p. 230-1).

[265] cf. item 2.1, capítulo 2.

(Martins, 2003, p. 182). O mesmo registra em 7 de março de 1952: "Aí vai meu coração com a minha eterna amizade, com o meu carinho desinteressado" (Martins, 2003, p. 189)[266]. Ainda que o objeto figurativo do querer seja o mesmo, são outros os valores investidos nele, como a amizade e o carinho desinteressado[267].

O amor presente na amizade, como se depreende das palavras da própria Tarsila, é de natureza distinta da do amor presente na vida do casal. Comentando uma conversa entre duas pessoas da família, diz, em carta de 29 de fevereiro de 1952:

> *Mostrei (antes do telefonema) a Liloca a cópia da carta que lhe mandei e ela disse: "Acho que essa carta tão carinhosa só vem provar os bons sentimentos do Luís, pois ele seria até desumano se não conservasse por você uma amizade profunda, depois de tantos anos de convivência". Ouvi o que ela disse a Marieta, afirmando que ela, Liloca, nunca pensou que você iria ser meu amante, "coisa que Tarsila não aceitaria e que viria a depor contra a dignidade dela". E insistiu em dizer que sua carta era de profunda amizade e sofrimento pela separação e comentou que amizade não era amor* (Martins, 2003, p. 169).

Tarsila, citando a cunhada Liloca, concorda com ela a respeito da idéia de que amizade não é amor, ou, melhor dizendo, que amizade é outro tipo de amor. O amor entre amigos é, por exemplo, desinteressado[268]. O carinho, entre amigos, não opera como programa de uso, tendo por programa de base o prazer sexual, por exemplo: o carinho é um fim em si mesmo, e não um meio para atingir algo. Outro traço que distinguiria o amor entre amantes do amor entre amigos é de ordem aspectual: a amizade é marcada pela duratividade; o amor é pontual. Isso permite inferir que, na relação entre Tarsila e Luís,

[266] Esse amor desinteressado, que não quer nada em troca, que não tem causa nem fim, voltado para o simples exercício de amar, recebe do Padre Vieira o nome de "amor fino", em seu *Sermão do Mandato*: "Definindo S. Bernardo o amor fino, diz: *Amor non quaerit causam, nec fructum: amo qui amo, amo ut amem*. O amor fino é aquele que não busca causa, nem fruto: ama porque ama, e ama para amar (...). Em Judas não só não teve causa para o amar, mas muitas para o aborrecer e abominar, quais eram a sua ingratidão, o seu ódio, a sua traição e desatinada cobiça, e a vontade por tantos modos obstinada de um coração entregue ao Demônio (...). Tal amor como este inventou a ingratidão para o maior dos tormentos, que é quando o amor que se devia a um, se aplica a outro. E este amor que a ingratidão inventou para o maior torcedor do coração humano, foi tal a fineza do amor de Cristo, que no-lo deixou em preceito" (Vieira, 2003, p. 210). Quanto a Tarsila, o exame das cartas mostra que ela não fazia menção a traições e ingratidões: amava porque amava, amava para amar.

[267] Tais valores, como foi visto no capítulo 2, não caracterizam o amor como relação de envolvimento afetivo e sexual entre sujeitos: mudou, assim, o estatuto do amor, que poderia ser denominado, no caso, de ternura.

[268] Conforme foi analisado, são diferentes os valores projetados no objeto.

mesmo acabando o amor, permaneceria a amizade. Citando uma carta de Luís Martins, Tarsila destaca a seguinte passagem:

> *Se há algum bálsamo que possa suavizar minha dor é a esperança (que você sempre alimentou) de que seremos sempre amigos e que você saberá contar comigo como o amigo que sempre fui* (Martins, 2003, p. 158).

Nessa carta de Tarsila, datada de 25 de fevereiro de 1952, outra passagem distingue os dois tipos de amor, sendo ela agora quem fala:

> *A carta que você me escreveu poderia ter sido lida por Anna Maria, pois ela estava de acordo que você continuaria sendo sempre meu amigo (amigo e amante são coisas diferentes), você poderia visitar-me diariamente, jantar comigo (se possível) com a anuência dela, conforme você me disse muitas vezes. Com a lealdade com que você lhe falou, ela sabia que você continuaria sendo sempre meu amigo* (Martins, 2003, p. 160).

Essa discussão, a propósito, parece ter animado Luís Martins a escrever em *O Estado de S. Paulo*, no dia 20 de março de 1952, a crônica intitulada "Tratado sobre a Amizade". O trecho a seguir mostra os traços da benquerença, da lealdade, da não-exclusividade e da duratividade na caracterização do amor presente na amizade, conforme se verificou na abordagem de Tarsila:

> *Se perdemos o avião, a carteira ou as ilusões, não perdemos tudo. Restam-nos os amigos. Creio que um dia ainda hei de escrever um tratado, muito extenso, judicioso, acaciano, sobre a Amizade. Direi que a Amizade é o mais puro dos sentimentos e que um bom amigo vale mais do que a jóia mais cara. Direi isto de um jeito solene e sisudo, como se estivesse descobrindo verdades insuspeitas e precisasse ensiná-las aos homens. Não fará mal nenhum que riam de mim. Não será um livro para críticos nem para o público em geral, mas apenas para os meus amigos. Será, mais particularmente ainda, para uns três ou quatro indivíduos de ambos os sexos que nos momentos das minhas angústias tenho certeza que mais próximos de mim hão de estar* (...).
>
> *A essas pessoas que me querem bem hei de ensinar, por exemplo, que a Amizade é mais duradoura que o Amor* (Martins, 2003, p. 190).

Após a primeira carta da fase da separação, Tarsila, então se denominando explicitamente de "amiga", volta a interpelar Luís Martins associando ao nome dele o adjetivo afetivo "querido". Volta também a se despedir com a sua marca característica, "aí vai meu coração", retomando a assinatura "Truly". Essa transformação é coerente com a idéia advogada por ela mesma de que "o tempo é o grande remédio", de que "tudo irá se acalmando" (Martins, 2003, p. 181).

Apesar das variações notadas nesse percurso do sujeito amoroso, observa-se uma constância de valores centrais que permitem dizer que o mesmo *éthos* se manteve em todo o processo: apenas no modo do parecer, na primeira carta da fase da separação (datada de 8 de dezembro de 1951), é outro *éthos* que se pronuncia; no modo do ser, mantém-se o mesmo caráter, o mesmo tom de voz, o mesmo corpo. O *éthos* não-exclusivista, não-possessivo, compreensivo de Tarsila, no quadro de manutenção do elo, por exemplo, se homologa com o *éthos* resignado que renuncia ao objeto de desejo, na atmosfera da ruptura. O *éthos* equilibrado, marcado pela "justa-medida", na vigência da relação, compatibiliza-se com o *éthos* sereno que modula o tom de voz dela no momento da separação. O *éthos* benevolente também é o mesmo nos dois momentos: a relação entre Tarsila e Luís nunca deixou de ser orientada pelo *querer-fazer bem*.

Posto isso, verificam-se nos dois momentos recorrências que constroem um mesmo modo de ser, constâncias que caracterizam um mesmo modo de presença no mundo. Elas levam à depreensão do *éthos* do ator da enunciação, marcado por um tom de voz baixo, por um caráter equilibrado e benevolente e por um corpo ereto, altivo, forte[269], que jamais se curvou diante dos contratempos da história amorosa. Aliás, é esse simulacro corporal de altivez, essa postura corporal típica do sujeito que tem a dignidade como valor eufórico, que se nota não só na maneira de Tarsila se construir verbalmente, mas também no modo de se enunciar visualmente. Seu auto-retrato, que abre este capítulo, é a própria imagem da

[269] Tarsila alude explicitamente a essa força na seguinte passagem da carta de 3 de março de 1952: "Escreva-me, Luís, pode queixar-se e abrir seu coração como você fazia. Tenho forças para ouvir tudo" (Martins, 2003, p. 182).

serenidade, da elegância, da dignidade[270]. Em outros termos, é como se a figura de Tarsila concretizasse esses temas.

Nesse segundo período da narrativa amorosa, além das cartas de Tarsila, há também cartas de Anna Maria. Considerando agora a relação entre esta e Luís Martins, as primeiras cartas têm por função o estabelecimento do elo existencial. Esse estabelecimento, contudo, não é exatamente o que foi estudado até então: trata-se de um estabelecimento no modo do parecer, uma vez que os dois já estavam juntos de fato. No modo do ser, as cartas se assemelham mais às de manutenção do elo: Anna não escrevia para iniciar uma relação, mas para assumi-la. Vale lembrar, como se disse no capítulo 2, que no estabelecimento não há a posse do objeto, diferentemente do que se dá no quadro de manutenção: no primeiro caso, o sujeito quer possuir o objeto de desejo; no segundo, o sujeito quer reter o que já possui. É neste quadro que Anna se inscreve.

O seguinte trecho da carta dela a Luís datada de 5 de janeiro de 1952 atesta que ambos já estavam juntos de fato:

> *Meu querido Luís*
> *Começo respondendo àquela pergunta que entre nós dois já considero privilégio meu, e você me faz no fim da sua carta: Sim, eu te amo muito, muitíssimo; eu te adoro, meu bem. Estou louca de saudades suas. Fiquei contentíssima com a sua carta; eu estava precisando dela* (...). *Também tenho pensado constantemente em você e sentido muitíssimo a sua falta* (Martins, 2003, p. 112)

Nas cartas de manutenção do elo existencial, como diversos exemplos analisados neste trabalho mostraram, é comum a criação do efeito de sentido de presença, de posse do objeto do desejo: escrever, nessa perspectiva, é como ter o outro ao alcance dos olhos e das mãos[271], é como acariciá-lo à distância[272]. Um dos procedimentos a que o interlocutor

[270] A preocupação em veicular uma imagem de si mesma marcada pela dignidade pode ser percebida, por exemplo, na carta de 19 de fevereiro de 1952: "Você deve saber q. eu tenho bastante dignidade para não solicitar a sua piedade – coisa humilhante pª mim" (Martins, 2003, p. 154).

[271] Sobre a criação do efeito de sentido de ter ao alcance das mãos o que está distante delas, a seguinte passagem é exemplar: "(...) seu olhar avança – e o avanço é, como se sabe, a forma figurativa do desejo – '*até aflorar a pele estendida*' –, prolongando assim a isotopia da visualidade pela tatilidade. Pois o tato é algo a mais do que a estética clássica dispõe-se a nele reconhecer – sua capacidade para explorar o espaço e levar em conta os volumes: o tato se situa entre as ordens sensoriais mais profundas, ele exprime proxemicamente a intimidade optimal e manifesta, sobre o plano cognitivo, a vontade de conjunção total" (Greimas, 2002, p.

recorre para construir a imagem do interlocutário ausente é a reconstituição da cena do diálogo imediato, face a face: ao dizer "sim, eu te amo muito", "também tenho pensado em você", Anna cria a impressão de estar dando uma resposta a uma pergunta de Luís[273]: o "sim" é uma resposta afirmativa a uma interpelação; o "também", como desencadeador de pressuposição, indica uma afirmação especular[274], ou seja, que faz reverberar o dito do outro.

Outra estratégia é o recurso à seqüência descritiva: a seleção de traços que o caracterizam adensa semanticamente o corpo do objeto a que o sujeito se liga por intenso apego. O trecho a seguir, de uma carta de 11 de janeiro de 1952, reconstrói semioticamente o Luís de Anna Maria, mostrando que a posse do objeto está garantida:

> *Querido, estou morta de saudades suas. De você quando põe seus óculos existencialistas e fica com cara de intelectual autêntico, de você quando sorri e me diz: "agora vou ocupar minha boca com um cigarro", de você quando me agrada, de você quando quer me encabular e fala em...* [275] *Enfim de tudo que você faz, tudo que você é e eu adoro. Beijos da sua*
> *Anna Maria* (Martins, 2003, p. 117).

---

36). A escrita, dessa forma, cria o efeito de presença a fim de realizar essa vontade de conjunção total: a ilusão enunciativa coloca o ausente, pois, ao alcance dos lábios do interlocutor.

[272] "A linguagem é uma pele: fricciono minha linguagem contra o outro. Como se eu tivesse palavras à guisa de dedos, ou dedos na ponta de minhas palavras. Minha linguagem treme de desejo. A comoção vem de um duplo contato: de um lado, toda uma atividade de discurso vem realçar discretamente, indiretamente, um significado único, que é 'eu te desejo', e libera-o, alimenta-o, ramifica-o, fá-lo explodir (a linguagem goza ao tocar a si mesma); de outro lado, envolvo o outro em minhas palavras, acaricio-o, roço-o, cultivo esse roçar, nada poupo para fazer durar o comentário ao qual submeto a relação" (Barthes, 2003, p. 99).

[273] "Pronuncio para que você responda, e a forma escrupulosa (a letra) da resposta revestirá um valor afetivo, ao modo de uma fórmula. Não é pois suficiente que o outro me responda com um simples significado, mesmo que positivo ('*eu também'*): é preciso que o sujeito interpelado assuma formular, proferir o *eu-te-amo* que lhe estou estendendo (...) parte da necessidade para o sujeito amoroso, não apenas de ser igualmente amado, de sabê-lo, e de ter absoluta certeza disso (...), mas também de *ouvi-lo dizer*, de uma forma tão afirmativa, tão completa, tão articulada quanto a sua própria; o que quero é receber de cara, inteiramente, literalmente, sem rodeios, a fórmula, o arquétipo da palavra de amor: que as duas palavras se respondam em bloco, coincidindo significante por significante (*Eu também* seria exatamente o contrário de uma holofrase) (...). O que quero, desesperadamente, é *obter a palavra*" (Barthes, 2003, p. 181).

[274] Para Barthes trata-se de uma situação-limite "em que o sujeito está suspenso numa relação especular com o outro" (Barthes, 2003, p. 175). O "eu também" isolado, sem seqüência, contudo, "não é uma resposta perfeita, pois o que é perfeito pode ser apenas formal, e a forma é aqui evanescente, por não retomar literalmente a proferição – e é à proferição que cabe ser literal" (Barthes, 2003, p. 177).

[275] Quanto ao conteúdo silenciado pelas reticências, Barthes sugere que o silêncio, no caso, está repleto de sentidos: "leio-os, acompanho-os em toda a sua sutileza; observo, decifro, gozo um texto que explode de legibilidade *por aquilo mesmo que não diz*. Limito-me a *ver* o que está sendo dito, como no cinema mudo" (Barthes, 2003, p. 84).

Como se percebe, a descrição do corpo do ator distante começa com o reconhecimento da falta: as saudades levam o interlocutor a escrever, para atenuar a dor da ausência. O uso dos verbos no presente é uma estratégia discursiva que cria a impressão de presença: é como se, por meio das palavras, Anna trouxesse Luís ao encontro dela. Por meio da escrita, é como se os corpos separados se fundissem novamente, realizando a esperada conjunção: Luís aparece diante dela de "óculos existencialistas", "cigarro na boca", agradando-a, encabulando-a, falando em sexo[276]. A reconstituição discursiva do quadro de posse produz no sujeito a sensação de alívio, de bem-estar[277], uma vez que cria a impressão de que o ausente está ao alcance das mãos do interlocutor.

Alguns trechos dessa carta são particularmente interessantes para a apreensão do *éthos* de Anna: enquanto Tarsila manifesta um *éthos* comedido, o de Anna é marcado pelo traço do excesso, como sugere o tom hiperbólico expresso pelo adjetivo "morta", na passagem "morta de saudades"[278]. Por meio da seqüência descritiva, Anna mostra um corpo mais erotizado, diferentemente de Tarsila: o conteúdo "sexual" do envolvimento amoroso é silenciado na enunciação desta; na daquela, é explicitado.

Trata-se, então, de dois modos de presença do corpo no relacionamento: pelo modo de dizer, cada uma manifesta um modo de ser. Se o ator da enunciação "Tarsila", ao dizer "aí vai meu coração", cria um efeito de sentido de distanciamento, segundo a preocupação com a "distância ideal", o *éthos* de Anna, ao colocar o ausente ao alcance das mãos, cria um efeito de sentido de aproximação, conforme a preocupação em saciar as saudades. Como se nota, o corpo mais erotizado se compatibiliza com o tom de voz hiperbólico; o corpo mais distante, com o tom de voz mais sereno.

---

[276] As reticências sugerem tanto o corte da censura, por meio do qual o sujeito cognitivo intervém e impede o sujeito passional de dizer, quanto o desdobramento da cena, em direção à conjunção carnal. É possível, assim, pensar que o interlocutor recorre a tal procedimento por pudor, mas também é lícito pensar que o conteúdo interrompido se refere ao inominável, como o define Barthes: "quanto mais experimento a especialidade de meu desejo, menos posso nomeá-la; à precisão do alvo corresponde um tremor do nome; o próprio do desejo só pode produzir um impróprio do enunciado (Barthes, 2003, p. 12); "Impotente para se enunciar, para ser enunciado, o amor quer entretanto se gritar" (Barthes, 2003, p. 107).

[277] Segundo Leibniz, o quadro patêmico denominado de *gaudium* é o "prazer que a alma sente quando considera a posse de um bem presente (...) como garantida; e estamos de posse de tal bem quando este estiver de tal modo em nosso poder que dele possamos gozar quando quisermos" (Barthes, 2003, p. 63).

[278] Aliás, na carta de 5 de janeiro, vista há pouco, o mesmo se nota no trecho "louca de saudades": o tom hiperbólico também está marcado nos superlativos "muitíssimo" – em "eu te amo muito, muitíssimo" e "sentido muitíssimo a sua falta – e "contentíssima", em "Fiquei contentíssima com a sua carta". O modo de dizer recorrente, assim, cria um "efeito-sujeito", o modo de ser "Anna Maria".

Retomando a idéia de manutenção do elo no modo do ser e de estabelecimento no modo do parecer, a questão do estatuto do relacionamento de Anna e Luís fica evidente no seguinte trecho de uma carta de 3 de janeiro de 1952:

> *Luís muito querido*
> *Há dias venho esperando carta sua. Finalmente hoje, chegou. Fiquei satisfeita, o que aliás nem podia deixar de ser, mas confesso sinceramente que contava com uma carta bem longa, carinhosa (para fazer diminuir as saudades) e com notícias positivas quanto às decisões a tomar* (...). *Que toda essa angústia, essa situação falsa terminem* (...) *para que nós possamos enfim ser felizes* (...).
> *Escreva-me logo e não esqueça de dizer se não houve nenhuma atrapalhação com esta carta.*
> *Meu querido, um beijo carinhoso da sua*
> *Anna Maria*
> *P.S. – Rasgue logo a carta*
> (Martins, 2003, p. 111).

A satisfação que a carta recebida provoca em Anna Maria indica que o elo existe de fato, sendo reconstruído semioticamente agora pelo outro, na alternância de papéis da comunicação epistolar. O desejo que Anna manifesta por uma carta de maior extensão sugere a vontade de estar mais um pouco à companhia do ausente que se fez presente: é como se o término da leitura da carta quebrasse a mágica enunciativa da presentificação. Por isso é que diz que "contava com uma carta bem longa (...) (para fazer diminuir as saudades)". Vale notar que a presença do intensificador "bem" se ajusta ao *éthos* "excessivo" de Anna: o uso do advérbio marca enunciativamente o tom hiperbólico do interlocutor, como já foi analisado antes a partir do emprego de termos superlativos.

Esse sujeito marcado por um apego intenso ao objeto, angustiado com a distância, também se manifesta por meio do uso do modo subjuntivo: "Que toda essa angústia, essa situação falsa terminem, para que possamos enfim ser felizes". A "situação falsa" a que Anna se refere é a relação entre Luís e Tarsila: no modo do parecer, ele ainda está com a pintora, mas no modo do ser, com Anna. A finalidade dessas cartas, assim, é transformar o

"segredo" em "verdade", para que o sujeito entre em conjunção com o valor "felicidade": esse é o desejo de Anna, como expressa o uso da forma volitiva.

Em outros termos, é como se Anna dissesse que a história dos dois devia parecer o que de fato era, e, de modo correlato, que a história entre ele e Tarsila não podia continuar parecendo o que não era mais. Apesar disso, verifica-se o seu receio de que o desvendamento dessa situação pudesse prejudicar as partes envolvidas no "triângulo". Não à toa ela diz: "Não esqueça de dizer se não houve nenhuma atrapalhação com esta carta". Movida por tal temor, escreve: "Rasgue logo a carta"[279].

O emprego da forma imperativa, aliás, também é bastante revelador do *éthos* "excessivo" de Anna, que parece cercar o amado por todos os lados: enquanto Tarsila não faz cobranças, Anna dirige uma série de "ordens" a Luís. Pede para ele escrever logo, para não se esquecer de dizer se a carta não provocou problemas e, por fim, para ele rasgar a carta. Quanto à cobrança para ele escrever logo, ela não aparece apenas sob a forma direta do imperativo. Ao dizer "Há dias venho esperando carta sua. Finalmente hoje, chegou", o emprego do advérbio "finalmente" é uma marca de enunciação que sugere uma ansiedade no quadro de espera: a inquietude de Anna, assim, contrasta com a serenidade de Tarsila.

Sobre o sujeito que se constrói no contexto da relação mantida no modo do segredo, é também ilustrativa a seguinte passagem de uma carta de 8 de fevereiro de 1952:

> *Meu querido Luís*
> *Depois de ter falado com você, fui pagar nossas passagens e procurei me informar se havia ainda lugar no navio. Disseram-me que há bastante, de modo que você podia voltar à Companhia e insistir mais na passagem. Eu quero tanto que você vá comigo, meu bem. Há quanto tempo vínhamos contando com essa viagem juntos* (...).
> *Estou ansiosa para encontrar com você; tenho passado noites péssimas e ando desesperada por tudo: a enorme pena de magoar Tarsila, de fazê-la sofrer tanto, a tristeza de mamãe e papai tão inocentes, tão à margem do que está acontecendo, a sua aflição; tudo me deixa amargurada. Vivo tão descontrolada que não consigo conter as lágrimas. Na rua, num ônibus, quando percebo já estou com os olhos cheios de*

[279] Trata-se de uma seqüência injuntiva, que transmite ao outro um *saber-fazer*, isto é, um procedimento de como agir para evitar que outros saibam sobre a relação mantida no modo do segredo. Se o outro, contudo, tivesse feito o que a injunção lhe impôs, isso teria impedido o acesso do pesquisador ao coração dos amantes, de acordo com o que foi dito no tópico 3.2.

> *água*[280]*. Imagino o que você tem passado, meu querido, e por isso não vejo a hora de estar perto de você* (...).
>
> *Às vezes tenho vontade de contar tudo a papai, mas ao mesmo tempo tenho muito medo. Acho mesmo que seria loucura fazê-lo, porque no pé em que estão as coisas qualquer complicação transtornaria tudo. Tenho medo também de que descubram qualquer coisa* (...).
>
> *Tenha calma, coragem; se Deus quiser tudo acabará bem. Um beijo e todo o amor da sua*
>
> *Anna Maria*
>
> (Martins, 2003, p. 137).

A relação mantida em segredo é evidente quando Anna fala na preocupação em magoar Tarsila, em manter os pais à margem da história: o interlocutor revela um quadro de oscilação patêmica no pêndulo do amor proibido, em que alterna da posição de desejo de contar a verdade e o medo de revelá-la. Ao dizer-se "desesperada por tudo", "descontrolada", constrói uma imagem de si bem diversa da construída por Tarsila sobre si mesma: cria um simulacro de instabilidade, de insegurança, de fragilidade. O que diz no enunciado, nessa linha, mostra na enunciação, como comprovaram as análises dos empregos do subjuntivo e do imperativo. A escolha lexical também é sintomática, uma vez que é reveladora desse quadro de desequilíbrio patêmico, como atestam as palavras "ansiosa", "péssima", "desesperada", "pena", "magoar", "sofrer", "tristeza", "aflição", "amargurada", "medo", etc.

Se Tarsila manifesta um *éthos* marcado pela força, ao não dizer a sua dor, Anna apresenta um *éthos* caracterizado pelo traço da fraqueza, ao não calar a sua angústia. A força, aqui, não reside em poder dizer, mas em poder silenciar. Nessa perspectiva é que a escolha lexical permite a apreensão do modo de ser do ator da enunciação, na semântica global do texto. O *éthos*, dessa maneira, não se manifesta sofrido, descontrolado, pelo fato

[280] Por meio da escrita, o interlocutor constrói uma imagem de si marcada pelo descontrole passional, desejando que essa imagem seja "incorporada" pelo interlocutário. Trata-se de um efeito de sentido criado discursivamente: não podendo mostrar-se chorando ao outro, tenta traduzir-lhe em palavras o corpo lacrimoso. A respeito disso, é lapidar a seguinte reflexão de Barthes: "Obrigo-me a chorar para provar a mim mesmo que minha dor não é uma ilusão: as lágrimas são signos, não expressões. Por minhas lágrimas, conto uma história, produzo um mito da dor, e assim posso acomodar-me a ela; posso conviver com ela, porque, chorando, dou-me um interlocutor enfático que recolhe a mais "verdadeira" das mensagens,a de meu corpo, não a de minha língua: 'Palavras, que são palavras? Uma lágrima dirá bem mais'" (Barthes, 2003, p. 62).

de o interlocutor se dizer assim, mas por não conseguir não se dizer assim. Enquanto o corpo de Anna chora, o de Tarsila acolhe lágrimas: a figura das lágrimas, em uma, é expressão da fragilidade emocional, em outra tematiza a força[281]. Em outros termos, Anna derrama lágrimas nos ombros de Luís; este derrama lágrimas nos ombros de Tarsila[282]. Nessa "quadrilha", só Tarsila não derrama lágrimas em ninguém.

O segredo, por fim, foi revelado pela própria Anna, diretamente a Tarsila, como se viu na análise da carta de Tarsila de 15 de fevereiro de 1952: "Ao despedir-me (...), disse q. mantinha minha afirmação e que, por mim, ela não desistisse da felicidade dela" (Martins, 2003, p. 140). A relação entre Anna e Luís, então, passa do modo do segredo ao da verdade. O que não parecia, mas era, passou a parecer o que era: os dois, enfim, assumem a história de amor.

Mal a relação se consolida, porém, Anna Maria, diante da insegurança que a figura da rival provoca, propõe a ruptura. Em carta de 18 de fevereiro de 1952, assim se despede: "Seja feliz, se você ainda o puder; é o que lhe desejo de todo o coração e em nome de tudo que você foi para mim até há alguns momentos" (Martins, 2003, p. 149). Esse desfecho, a propósito, retoma o início da carta: "Luís querido. Sim, querido apesar de tudo você ainda o é, Luís. Algumas horas de decepção e desilusão não poderiam repentinamente esmagar o que sinto por você" (Martins, 2003, p. 147).

Essa postura é distinta da de Tarsila, quando esta desejou a Luís que ele "fosse feliz de qualquer maneira" (Martins, 2003, p. 182). Como foi visto na análise do trecho, o importante não é o que está no dito, mas o que é mostrado no dizer: não há na fala de Tarsila, por exemplo, ressalvas ao desejo expresso de felicidade. No caso de Anna, os votos são seguidos de restrições, como em "apesar de tudo": o pressuposto desencadeado pelo uso da estrutura concessiva deixa implícito que ela poderia desejar-lhe mal. Esse modo de dizer indiretamente leva a pensar em ressentimento, em relação "mal-resolvida". O mesmo se nota no emprego da cláusula condicional "se você ainda o puder", em que a crítica ao

[281] Como lembra Fiorin, "as mesmas figuras podem manifestar temas diversos. Nesse caso, as figuras são a constante e os temas, as variáveis (...). Quando se fixa uma relação entre temas e figuras, há um processo de simbolização. Nele estabelece-se para uma dada figura uma determinada interpretação temática" (Fiorin, 1992, p. 69).

[282] Vale lembrar o seguinte trecho já citado de uma carta de Tarsila: "Ah! Meu querido Luís! Queria estar neste momento junto de você pª q. suas lágrimas caíssem nos meus ombros como você já fez tantas vezes" (Martins, 2003, p. 140).

comportamento de Luís é feita de modo implícito: é como se dissesse que, depois de tudo o que ele fez, difícil conseguir ser feliz. Mais uma vez se manifesta, assim, o *éthos* exaltado de Anna, em contraposição à serenidade mostrada por Tarsila: ainda quando não diz explicitamente, faz críticas; mesmo quando cala, fala.

Na carta do dia seguinte, refere-se mais uma vez à perda de confiança no companheiro, mencionando a carta anterior:

> *Agora você já deve ter recebido a carta, na qual eu lhe contava o motivo da minha perda de confiança e tudo que senti ao saber as bases e condições em que você pretendia firmar nosso casamento* (Martins, 2003, p. 151).

Ao falar em "decepção" e "desilusão", Anna se comporta diferentemente de Tarsila. A pintora evitou atacar Luís, preferindo falar em "insatisfação" a empregar a palavra "decepção": a insatisfação é em relação à privação do objeto; a decepção é uma crise de confiança no sujeito. Como se viu, uma estratégia compatível com o *éthos* sereno, equilibrado, que fala baixo. Anna, em contrapartida, acusa diretamente o companheiro, que não é mais merecedor de sua confiança. Em tom de voz alto, ríspido, típico de um corpo de dedo em riste, em posição de acusação, diz:

> *Meses e meses de sonho, de esperança e fé, com uma frase desfizeram-se*[283] *na mais torpe das mentiras. Então, Luís, você pretendia me sujeitar a essa situação infame, a mim que por você estava disposta a tudo? A me separar de meus pais, a deixar meu filho, ainda que temporariamente, a enfrentar todos por aquilo que eu julgava ser o verdadeiro Amor, por alguém que eu julgava ser um Homem.*
> *Depois disso você acha que eu ainda posso crer em alguma coisa? Se a pessoa que eu adorava, que contra todos e todas as evidências me parecia a mais íntegra, a melhor, de um momento para o outro desmorona ante meus olhos. Tudo à minha volta está vazio, morto* (Martins, 2003, p. 148-149).

[283] Como ensina Barthes, "a palavra é de uma substância química tênue que opera as mais violentas alterações", provocando as oscilações patêmicas percebidas no tom de voz do interlocutor (Barthes, 2003, p. 21).

A presença da adjetivação carregada de traços avaliativos disfóricos (como "torpe" e "infame"), o tom de acusação, de cobrança (como em "Meses e meses de sonho, esperança e fé, com uma frase desfizeram-se"), os questionamentos sob a forma de interrogativas (como em "Depois disso você acha que eu ainda posso crer em algo?"), tudo isso manifesta o caráter exaltado do ator da enunciação, que se desloca da posição de relaxamento, quando ainda havia "esperança", para a de tensão, no quadro da "desilusão". Isso quer dizer que o sujeito, antes modalizado pelo *crer-ser* e pelo *saber-poder-ser*, passa a ser modalizado pelo *crer-não-ser* e pelo *saber-não-poder-ser*. O sujeito crédulo, assim, transforma-se em descrente: frustrou-se a espera. Em outros termos, o sujeito epistêmico, em seu fazer interpretativo, percebe um erro de julgamento: o que parecia ser, de fato não era; a mentira se escondia sob as vestes da verdade. Luís não era quem Ana pensava: diante da decepção[284], no quadro patêmico da raiva, ela tenta inferiorizá-lo, para mostrar-se forte, superior.

Tais procedimentos enunciativos manifestam um *éthos* beligerante, mal-humorado[285], que contrasta com o de Tarsila, já que pretende colocar o companheiro em disjunção com a boa imagem construída: enquanto Tarsila chama Luís de "delicado", tratando-o sempre com ternura, Anna procura rebaixá-lo[286], desqualificando-o como homem: "alguém que eu julgava ser um Homem". É curioso notar como o processo de rebaixamento se traduz no plano da expressão, por meio do emprego da maiúscula em "Homem", fato que constitui um procedimento da enunciação. Isso estabelece uma relação intertextual com a expressão popular "Homem com H maiúsculo". O "homem", com "h" minúsculo, é a própria tradução

[284] O sujeito decepcionado *quer-ser*, *não-crê-ser* e *sabe-poder-não-ser* (Barros, 1988, p. 65).

[285] Na tradução de Barthes, trata-se do seguinte quadro: "Ponho simplesmente meu *pathos* na mesa, reservando-me o direito de explicitar meus sentimentos mais tarde segundo as circunstâncias (...). (O humor é um curto-circuito entre o estado e o signo) (...). Assim é o mau humor: é um signo grosseiro, uma chantagem vergonhosa. Existem, entretanto, nuvens mais sutis; todas as sombras tênues, de causa rápida, incerta, que passam sobre a relação, mudam a luz, o relevo; é subitamente outra paisagem, uma ligeira embriaguez negra" (Barthes, 2003, p. 262). Se na enunciação de Anna se nota o "signo grosseiro", na de Tarsila não se percebe sequer a "embriaguez negra".

[286] "*Rebaixamento* é 'diminuição ou perda de valor, preço, altura' (*Aurélio*). Caracteriza um tipo de inferioridade provocada, necessariamente provocada por um sujeito do fazer. Em primeiro plano, coloca-se a relação polêmica S1, O/S2, em que S1 se transforma em um objeto do fazer de S2 e com isso perde a 'boa imagem' que possuía. S2 faz com que S1 surja como não-conjunto com seu Ov 'boa imagem' (...). Não se trata, diretamente, da disputa por um Ov, mas de uma comparação de competências modais, com um duplo objetivo: de um lado, o objetivo imediato, a inferiorização de S1, através da aniquilação de sua 'boa imagem'; de outro, como decorrência, o provável estabelecimento da superioridade de S2" (Harkot-de-La-Taille, 1999, p. 33-4).

do indivíduo rebaixado, desvalorizado[287]. É a este que Anna se refere em mais este trecho, chamando-o de "interesseiro" e "sem-caráter". A escolha lexical dessas expressões qualificativas disfóricas confere ao *éthos* dela os traços da exaltação raivosa (o corpo é tenso, o tom de voz é gritado, o caráter é irritadiço):

> *E contra você vinha tudo aquilo que me repugna repetir: suas ligações por interesse, sua pouca firmeza de caráter, etc. Você jamais poderia ser um orientador, um guia para meu filho. Com você, a vida para mim seria o início do despenhadeiro* (Martins, 2003, p. 148).

Como de novo se nota, diferentemente de Tarsila, cujo *éthos* equilibrado se manifesta pelo que não diz, o *éthos* descontrolado de Anna se revela por aquilo que não cala. O que o enunciado diz, a enunciação sustenta: ela fala em descontrole e mostra descontrole. A respeito disso, é interessante notar também nessa passagem a figura do despenhadeiro, que se associa ao trecho "desmorona ante meus olhos", na isotopia da ruptura amorosa[288]. O desmoronamento, o despenhadeiro, o abismo: trata-se de imagens marcadas pelo sema da inferatividade. Isso quer dizer que, se no início da relação os amantes não raro se descrevem topograficamente alçados às alturas, permanecendo no "alto" na manutenção do elo, na ruptura se direcionam para "baixo". O percurso, em termos espaciais, apresenta o deslocamento do sujeito de cima para baixo: esta posição é terminal, correspondendo ao tema da morte. Como Anna escreve: "Tudo à minha volta está vazio, morto".

O sujeito se descreve, assim, esvaziado modalmente, privado sobretudo do *poder*: "Minhas forças esgotadas". O fim das acusações sugere, no plano da enunciação, o que o enunciado registra. O sujeito, assim, não só fala no esgotamento das suas forças, mas também mostra isso ao interromper a enunciação. É como se a própria enunciação, em seu movimento terminativo, se dirigisse ao despenhadeiro. Quanto ao gradiente tímico, pois, o

[287] O trecho a seguir, de uma carta de 12 de fevereiro de 1952, é uma variante dessa caracterização disfórica do outro pelo traço da "pequenez", da "imaturidade": "Pelo que me contam, seus comentários com amigos não teriam sido de colegial despeitado?" (Martins, 2003, p. 203).

[288] A respeito da figura do "abismo" (sinônimo de "despenhadeiro"), presente em muitos percursos de ruptura, na indicação do ponto terminativo, Barthes diz o seguinte: "Quando assim acontece de abismar-me, é porque já não há lugar para mim em parte alguma (...). A imagem do outro – à qual eu me colava, da qual vivia – já não existe" (Barthes, 2003, p. 5). Está presente, portanto, aí, a noção de separação dos corpos dos amantes, no contexto da disjunção. O sujeito perde o objeto, perde a confiança, perde sua própria identidade na disjunção com aquilo que o definia enquanto sujeito amoroso.

éthos de Anna é marcado pela fraqueza. Quanto aos modos de existência, encontra-se na posição da "vacuidade". Manifesta-se, assim, em todos os níveis do percurso, a categoria fundamental da "descontinuidade": a transformação do *éthos* de Anna é indicativo da presença dos "valores descontínuos", como sugere o trecho "contra você vinha tudo o que me repugna repetir". A preposição "contra" traduz, lingüisticamente, a noção de descontinuidade, uma vez que sugere um obstáculo na relação amorosa.

Comparando novamente Anna e Tarsila, se o *éthos* desta se manifestou aspectualizado pela "justa medida", o daquela se revela marcado pelo "excesso". Como foi visto, no primeiro caso, o sujeito cognitivo exerceu controle sobre o sujeito passional, portanto sob as rédeas da razão[289]. No segundo, o sujeito passional expulsa de cena o sujeito cognitivo, sob o comando da emoção. No seguinte trecho da mesma carta se pode constatar novamente como a imagem que Anna constrói de si no enunciado se harmoniza com a mostrada em sua enunciação:

> *Até a véspera de nosso embarque, eu estava firme, certíssima de tudo, mas muito nervosa e deprimida. Aquela luta entre o sentimento e a razão que se vinha processando em mim há tantos meses chegara ao auge. Na hora do almoço tive um descontrole enorme, uma crise de choro, cuja razão naquele momento consegui ocultar. Passei o resto do dia triste e em silêncio. À noite, nova crise. Dessa vez, minhas forças esgotadas, não consegui esconder o motivo. Então a cena foi das mais emocionais. Meus pais ficaram transtornadíssimos com o choque; mamãe teve um disparo de coração que só à custa de coramina cedeu* (Martins, 2003, p. 147).

Impulsionada pela raiva, pela dor da disjunção, Anna finaliza assim a carta de ruptura:

> *Fique com Tarsila, Luís. Ela talvez seja mais compreensiva e concorde em repartir você com outras. Eu jamais poderia. Tenho do Amor e da Dignidade noções bem diferentes* (Martins, 2003, p. 149).

[289] Valem para o *éthos* "clássico" de Tarsila as seguintes palavras de Ovídio, em sua *Arte de Amar*: "Embora o Amor seja arredio e se revolte muitas vezes contra as minhas lições, ainda é uma criança dócil, que se deixa guiar (...). O Amor me obedece, ainda que transpasse meu coração com suas setas e agite suas tochas" (Ovídio, 2003b, p. 24). Seguindo o raciocínio do poeta, a Anna, em contrapartida, o amor não obedece, dominando-a: não é o amor que se deixa guiar por ela; ela é que é guiada pelo sentimento.

O uso da forma imperativa “fique”[290] leva a pensar num programa de renúncia: Anna abre mão de Luís. Só na aparência, contudo, o interlocutor adota a mesma postura de Tarsila: nesta, a renúncia é marcada pela resignação; em Anna, a renúncia é marcada pela raiva, pelo inconformismo. A partir disso, é possível entender que a renúncia se dá apenas no modo do parecer: no modo do ser, o sujeito segue desejante.

Vale notar que o simulacro que Anna constrói de Tarsila é compatível com a imagem que a pintora constrói de si mesma: Tarsila é compreensiva. Por oposição, Anna revela um caráter não-marcado por esse traço de sentido. Na verdade, no enunciado está dito que uma é mais compreensiva que a outra, portanto não se trataria da presença ou da ausência do traço de sentido, mas apenas de um problema de intensidade do valor. Considerando que é uma construção irônica, contudo, é como se na enunciação Anna dissesse o seguinte: “Se ser compreensiva é concordar em repartir você com outras, então eu não sou compreensiva”. Isso fica evidente quando escreve “Eu jamais poderia”, mostrando-se esvaziada do *poder* necessário para o fazer interpretativo positivo, que se traduz como o ato de “compreender” a situação de “não-exclusividade”.

Essa situação, aliás, traz outro elemento importante para a análise da imagem que Anna veicula de si mesma. Ao dizer “Tenho do Amor e da Dignidade noções bem diferentes”, o interlocutor revela outro quadro axiológico, em que a categoria “amor”, por exemplo, é marcada por outros traços de sentido, como o da “exclusividade”. Para Anna, assim, a relação de possessão do objeto de desejo é marcada pela “não-partitividade” deste: o apego é intenso e exclusivo. Isso também fica evidente na carta de 16 de fevereiro de 1952, ainda no quadro de manutenção do elo existencial: “meu amor é absolutamente exclusivista” (Martins, 2003, p. 121).

Essa auto-imagem construída é compatível com a imagem mostrada: ao fazer cobranças, ao rebaixar Luís, ao enunciar em tom exaltado, Anna manifesta um *éthos* típico do sujeito que não aceita dividir o objeto de apego intenso. Esse *éthos* exclusivista opõe-se, portanto, ao *éthos* “não-exclusivista” de Tarsila: o desprendimento desta não se verifica naquela, fato que também ajuda a distinguir, portanto, os dois *éthe*.

[290] Trata-se de uma seqüência argumentativa: Anna quer convencer Luís a ficar com ela, não com Tarsila, como atesta o desenvolvimento da história amorosa.

Esse desprendimento, no quadro axiológico em que o interlocutor opera, é visto como disfórico. Na carta de 18 de fevereiro de 1952, Anna remete a outro destinador de valores também no seguinte trecho: "Com os meus princípios, minha educação, eu jamais seria feliz nesse meio". O uso do pronome "esse", sintomaticamente, produz um efeito de sentido de afastamento entre o espaço em que circulam seus valores e o "meio" em que circulam os de Luís e Tarsila, marcando a não-identificação entre os sujeitos. Por meio desse procedimento enunciativo, Anna expressa a sua indignação como se acusasse Luís e Tarsila de viverem num meio desprezível, sem princípios e educação respeitáveis. Mais uma vez se percebe que a imagem mostrada na enunciação corresponde com a construída no enunciado: Anna se diz menos compreensiva do que Tarsila e se mostra assim.

Se Tarsila, orientando sua relação com o objeto pela "não-exclusividade", não se mostrava ciumenta, a auto-imagem de Anna se delineia na configuração do ciúme. É esse simulacro que ela comunica ao se negar a "repartir" Luís "com outras" (Martins, 2003, p. 149). Mesmo brincando, manifesta-se ciumenta: "Não olhe muito para as moças na praia. Isto é, se você quiser mesmo olhar, veja apenas com olhos de crítico de arte" (Martins, 2003, p. 117).

Como é típico do quadro patêmico do ciúme, o sujeito é marcado pela inquietude: o apego intenso ao objeto, no contexto da possessão exclusiva, torna o sujeito "incapaz de gozar serenamente o objeto": "entravado em seus combates com o rival, o ciumento agita-se em lugar de agir e desconfia em vez de confiar" (Greimas e Fontanille, 1993, p. 192). Nos enunciados que constrói, assim, o interlocutor deixa entrever sua preocupação com a "sombra do rival"[291] – quando se refere genericamente às "moças na praia" ou às "outras" que podem ameaçar a exclusividade da posse do objeto desejado – e com o "rival"[292] propriamente dito, no caso de Tarsila[293].

Por fim, o terceiro período da comunicação epistolar, como se disse, comporta apenas cartas de Anna Maria: após a ruptura, os sujeitos amorosos buscam a reconciliação. Nessas

[291] "A 'sombra' é 'sentimento de desconfiança', 'temor de ser eclipsado, mergulhado na sombra por alguém'" (Greimas e Fontanille, 2003, p. 177).
[292] "A 'rivalidade' seria, segundo o dicionário *Petit Robert*, a 'situação de duas ou mais pessoas que disputam por alguma coisa' (...). A 'concorrência', 'rivalidade entre várias pessoas ou várias forças que perseguem um mesmo fim', especifica a rivalidade atribuindo aos antagonistas uma mesma mira de objeto e programas narrativos paralelos" (Martins, 2003, p. 174).
[293] Como se disse, Tarsila, abdicando de Luís, abandona o papel potencial de rival. No simulacro que Anna constrói, contudo, a pintora ocupa esse lugar.

cartas, é presença recorrente o ciúme da rival. A mesma imagem marcada pela inquietude, assim, continua a se pronunciar, como se pode perceber no tom de desconfiança dos seguintes trechos da carta de 12 de abril de 1952:

> *Seus encontros diários com Tarsila, prenúncio da volta definitiva que aos poucos se vai processando* (...). *Luís, por mais que eu queira me convencer do contrário, sinto que você está preso à Tarsila. Não são apenas laços de amizade, é qualquer coisa mais profunda, vinda de longe, concretizada pelos anos. Você queria me convencer e convencer a si próprio de que isto não é verdade. Analise suas atitudes. Procure bem e veja se ela é apenas a amiga que sempre dominou a sua vida pela beleza, pela cultura, inteligência. E que o tempo pudesse tê-la feito perder na parte física aumentou-lhe na intelectual, no prestígio, na consagração. E é isto também, além da longa convivência, que prende você, Luís* (Martins, 2003, p. 203).

As interpelações a Luís, sob a forma imperativa, como em "Analise suas atitudes" e "Procure bem e veja", marcam enunciativamente a atmosfera de desconfiança, típica de um *éthos* inquieto. Mesmo enfrentando diversos "contratempos", que resultaram na separação do casal, o apego subsiste à disjunção. É isso o que se pode depreender do seguinte trecho da mesma carta:

> *Quando me perguntam sobre nosso casamento, por que não se realizou, etc..., limito-me a responder: "Meu amor por Luís continua o mesmo, tenho enorme admiração por ele, mas houve uma série de contratempos que tornou nosso casamento impossível"* (Martins, 2003, p. 203).

Como se percebe, Anna Maria estruturou sua argumentação utilizando uma oração coordenada sindética adversativa: o amor, à esquerda da conjunção, aparece como argumento mais fraco, sendo o argumento mais forte os contratempos vividos pelo casal. Em termos semióticos, os "contratempos" assumem tanto o papel actancial de "anti-sujeito", impedindo a conjunção entre sujeito e objeto, quanto o papel de "anti-destinador", modalizando o sujeito pelo não-poder-fazer. O sujeito impotente se inscreve, dessa

maneira, numa relação modalizada pelo não-poder-ser, isto é, marcada pela impossibilidade.

Assim, o amor não parece ser suficiente para impedir a disjunção, ou para restabelecer a conjunção. Enquanto há apego, contudo, está dada a possibilidade da reconciliação: o amor é uma espécie de "objeto mágico", de adjuvante do sujeito, que pode conferir-lhe forças para resistir às adversidades e restabelecer o elo. Nessa direção, muda o peso dos argumentos: houve contratempos, mas o amor é maior, fato que pode levar ao restabelecimento da conjunção. No trecho "Magoada, triste, cada vez mais afastada de você, eu o amo muito" (Martins, 2003, p. 205), feita a ressalva da mágoa, restasse o amor como o argumento mais forte. Esse também é o teor da última carta de Anna a Luís, antes de reatarem definitivamente:

> *P.S. Sobre sua crônica "Fim de romance", é exatamente isto que venho sentindo. O tempo passando e deixando o remorso do que podia ter acontecido e não houve, a tristeza pela falta de uma existência que eu queria ter vivido e não pude* (Martins, 2003, p. 219).

Vale notar nesse trecho a incompatibilidade entre as modalidades, fato que impede a perfórmance: o sujeito quis, mas não pôde entrar em conjunção com o objeto, o que desautoriza a máxima popular de que "querer é poder". Trata-se, portanto, de um sujeito desejante e impotente: quanto maior o desejo e a impotência, maior é a tristeza, como efeito patêmico provocado pelo quadro de disjunção, de falta. O "remorso", como sentimento marcado temporalmente pela "retrospecção", é um fazer cognitivo que pode levar o sujeito a uma manipulação reflexiva, tentando assim reparar a situação sancionada negativamente: o sujeito não queria não ter feito, sentindo-se culpado e desejando então fazer o que não fez. Como diz a crônica "Fim de romance", a que Anna Martins sintomaticamente se refere, "o amor passa por cima de todas as coisas quotidianas e burlescas ou sagradas e invioláveis" (Martins, 2003, p. 221).

O desfecho dessa história de amor é assim traduzido por Luís Martins:

> *Em março, voltei a São Paulo. Separado de Tarsila, aluguei um pequeno apartamento de sala, quarto, banheiro e cozinha, na rua Vitorino Carmilo, na Barra Funda. Não*

> *tinha elevador, garagem, nem quarto de empregada. Nele morava quando me casei com Anna Maria, no dia 8 de setembro de 1952* (Martins, 2003, p. 223).

Com base nesse trecho, a última carta de Anna, que no modo do parecer cria a impressão de reafirmar o quadro de ruptura, no modo do ser aponta para o desejo de restabelecimento do elo. A respeito disso, é sintomático o fecho de despedida: "Todo o carinho e o amor da sua Anna Maria" (Martins, 2003, p. 219).

Apesar de essa última carta de Anna, datada de 31 de maio de 1952, não apresentar explicitamente o desejo de "reatar o laço", a despedida marcada pelo tom afetuoso permite entrever o que de fato se deu, como explicitou a carta de Luís Martins, datada de 8 de setembro de 1952. A propósito, em carta dele endereçada ao Sr. Renato Coelho, pai de Anna, datada de 27 de julho do mesmo ano, o amor que une os sujeitos aparece marcado no enunciado, indicando o fim da história, "até que a morte os separe":

> *Amo Anna Maria, e pelo menos esse sentimento profundo e inabalável não haverá ninguém que daí o possa arrancar do coração; levá-lo-ei para o túmulo comigo (...). Desfiz minha vida, deixei o lugar em que residia, tudo transformei de minha existência – por amor* (Martins, 2003, p. 225).

Depois do restabelecimento do elo, os sujeitos só foram, de fato, separados pela morte de Luís. O apego intenso de Anna, contudo, permaneceu atando-a a seu objeto de desejo, como se a dizer que o amor "verdadeiro" supera até o mais terrível dos anti-sujeitos, a morte.

Para finalizar este capítulo, apresenta-se a seguir um elenco sistemático de recorrências que caracterizam dois *éthe* distintos, dois estilos, dois modos de dizer e de ser, dando corpo, voz e caráter aos atores "Tarsila do Amaral" e "Anna Maria Martins":

- O estilo "Tarsila":
  - A escolha lexical, como convocação do enunciador, revela a semântica global do texto, o universo temático e figurativo em que se movimenta. Palavras como "coração" e "querido", por exemplo, inscrevem Tarsila na semântica da "doçura", da "delicadeza". O

modo de dizer “terno” revela um modo de ser afetuoso. Isso pôde ser notado tanto nas cartas de manutenção do elo existencial quanto nas de ruptura, fato que atesta a continuidade de um modo de presença no mundo, a preservação de um estilo.

- Esse modo de ser é afetuoso e doce sem ser meloso e excessivo, na busca da “distância ideal” dos afetos, segundo mostra o recurso a procedimentos enunciativos como a embreagem: Tarsila, nos fechos de despedida, envia o “coração” em lugar de si mesma. A substituição da primeira pessoa pela terceira provoca efeito de sentido de distanciamento, manifestando um *éthos* equilibrado.
- Isso também ocorre na embreagem que se verifica em “você pensa em nós”: em lugar de dizer “em mim”, Tarsila diz “em nós”. A primeira pessoa do plural é mais adequada para a busca de uma “distância ideal” do que a primeira do singular: o “eu” se dilui no “nós”, evitando sufocar o outro com a presença exclusiva na cena enunciativa. O “eu”, assim, não é o centro das atenções do outro: o “eu” só existe, então, na entidade denominada “casal” (subsumida pelo pronome “nós”). O *éthos* se mostra novamente aspectualizado pela “justa medida”.
- Esse mesmo *éthos* se manifesta no recurso a outro procedimento enunciativo, como a elipse do complemento nominal em “Você pensa em nós e tem saudades”: para não dizer “você tem saudades de mim”, o apagamento sugere que “você tem saudades de nós” (Martins, 2003, p. 66).
- Na fase da separação, Tarsila se mantém terna, equilibrada, como novamente comprova o recurso à embreagem: ao dizer “Tinha confiança em minha situação. São coisas do destino” (Martins, 2003, p. 129), em lugar de dizer “Tinha confiança em você. Você é o culpado pela separação”, ela evita falar em perda de confiança e acusar Luís. A segunda pessoa, assim, sai de cena: a confiança não tem o outro como complemento nominal, mas a própria Tarsila; o

responsável pelo desfecho não é nenhum dos interlocutores, mas uma terceira pessoa, fora da cena enunciativa (o "destino").

- O *éthos* de Tarsila se manifesta pela ausência: não há nas cartas acusações, cobranças, xingamentos, expressões hiperbólicas, promessas de vingança, etc. No contexto da separação, trata-se de elementos que comprovam a aspectualização do ator pelo equilíbrio: a serenidade do interlocutor se verifica nas duas fases do relacionamento como característica dominante. O *éthos*, assim, é marcado também pelo desprendimento, pela resignação.
- O *éthos* sereno, equilibrado, terno e desprendido manifesta-se benevolente mesmo no quadro da ruptura. Ao desejar a Luís que ele "fosse feliz de qualquer maneira", por exemplo, sem expressar no enunciado nenhuma ressalva, a enunciação se manifesta pelo que silencia: a ausência de orações subordinadas adverbiais concessivas mostra, no modo de dizer, um modo de ser típico de quem não interpõe obstáculos à felicidade alheia.

- O estilo "Anna Maria":
  - Diferentemente de Tarsila, Anna manifesta um modo de ser em que o afeto é marcado por uma relação de apego mais intensa com o objeto. Trata-se de um ator, assim, aspectualizado pelo excesso[294]. Isso pôde ser notado, por exemplo, no tom hiperbólico de construções como "morta de saudades" (Martins, 2003, p. 117) e "louca de saudades" (Martins, 2003, p. 112). Esse tom também está marcado nos superlativos "muitíssimo" – em "eu te amo muito, muitíssimo" e "sentido muitíssimo a sua falta – e "contentíssima", em "Fiquei contentíssima com a sua carta" (Martins, 2003, p. 112). O modo de dizer recorrente, assim, cria um "efeito-sujeito", o modo de ser "Anna Maria".

[294] Considerando que o sentido nasce da relação, é no confronto entre os dois *éthe* que se nota o "equilíbrio" de um e o "excesso" de outro.

- Esse querer intenso se manifesta em pedidos insistentes dirigidos ao outro, como na passagem “Eu quero tanto que você vá comigo” (Martins, 2003, p. 137): o intensificador tanto expressa o gradiente tímico do desejo, como uma maneira de pressionar o outro a satisfazê-lo. Enquanto Tarsila silencia, Anna cobra.
- Na construção “Escreva uma carta bem longa”, o advérbio “bem” marca novamente o tom hiperbólico do sujeito excessivo: um sujeito que sempre pede, que não se cansa de solicitar, e que não se contenta com pouco. Em seu modo de dizer, tudo é “íssimo”, “tanto”, “bem”: manifesta-se, dessa maneira, um modo de presença no mundo que em nada se assemelha à “justa medida” de Tarsila.
- Se o *éthos* de Tarsila se manifesta pela ausência, silenciando pedidos e cobranças, o de Anna se mostra pela reiteração da presença desses atos de linguagem. Nesse sentido, é sintomático o uso dos verbos no imperativo, como em “escreva”, “não se esqueça”, “rasgue a carta”, etc. (Martins, 2003, p. 111).
- Se o *éthos* de Tarsila se preserva mesmo no quadro de ruptura, o de Anna se transforma na atmosfera da separação. Um traço, contudo, se mantém: o do excesso. Anna mostra-se descontrolada, por exemplo, por meio da escolha lexical: palavras como “ansiosa”, “desesperada”, “péssima”, “pena”, “magoar”, “sofrer”, “tristeza”, “aflição”, “medo”, etc, fazem o sujeito se movimentar numa espécie de semântica global da inquietude.
- Como se disse, se Tarsila mostra um *éthos* marcado pela força, ao não dizer a sua dor, Anna manifesta um *éthos* caracterizado pelo traço da fraqueza, ao não calar a sua angústia. O *éthos*, assim, não se manifesta descontrolado porque Anna se diz assim, mas por não conseguir não se dizer assim.
- A adjetivação carregada de traços de sentido disfóricos também é reveladora do *éthos* mais emocional, marcado pelo desequilíbrio patêmico, como se nota nos termos “torpe” e “infame”, bem como

nos xingamentos “interesseiro” e “mau-caráter” (Martins, 2003, p. 148-149). Tal modo de dizer é típico de um modo de ser de quem não consegue se conter (diferentemente do que se dá com o sujeito equilibrado).

- Por meio das acusações e dos xingamentos, nota-se um corpo de dedo em riste, um tom de voz gritado e um caráter tenso, típicos de um *éthos* beligerante, que contrasta com o *éthos* sereno e benevolente de Tarsila.
- Isso se manifesta também por meio do uso de frases interrogativas, como “Depois disso você acha que posso crer em algo?” (Martins, 2003, p. 148-149): Anna dirige uma série de questionamentos a Luís, tentando desqualificá-lo por meio das perguntas. Dessa maneira, afirma de modo indireto que ele não é digno de confiança. As acusações aparecem também de modo direto, como em “Minha vida com você seria o despenhadeiro” (Martins, 2003, p.148).
- O tom bélico expresso por meio das acusações e xingamentos, com a finalidade de rebaixar o outro, aparece também em “Alguém que eu julgava ser um Homem”: o uso do “h” maiúsculo, no plano da expressão, é um procedimento da enunciação que remete intertextualmente à expressão popular “Homem com H maiúsculo”. O “homem” com “h” minúsculo, nessa linha, é a própria tradução do indivíduo rebaixado, desvalorizado.

CONCLUSÃO

Quem dera eu achasse um jeito
de fazer tudo perfeito
feito a coisa fosse o projeto
e tudo já nascesse satisfeito.
Quem dera eu visse o outro lado,
o lado de lá, lado meu,
onde o triângulo é quadrado
e o torto parece direito.
Quem dera um ângulo reto.
Já começo a ficar cheio
de não saber quando eu falto,
de ser, mim, indireto sujeito
(Leminski, 1996, p. 127).

O presente trabalho, estruturado em três capítulos, discutiu três questões básicas: no capítulo 1, a problemática do estatuto do gênero de discurso; no capítulo 2, a tipologia das cartas de amor; no capitulo 3, a construção do *éthos* na cenografia amorosa das cartas de Tarsila do Amaral e de Anna Maria Martins para Luís Martins. Nesta conclusão, cabe ao pesquisador proceder à recolha das principais noções apresentadas ao longo do estudo.

No capitulo 1, o "gênero" foi tratado à luz da metodologia proposta pela Semiótica de linha francesa. O que motivou inicialmente essa reflexão foi o fato de que as análises semióticas investigam objetos pertencentes aos mais variados gêneros de discurso, sem discutir especificamente o estatuto deles. Tal constatação, todavia, não autoriza a dizer que a teoria escolhida desconhece o problema: o *Dicionário de Semiótica*, por exemplo, apresenta uma definição de gênero no verbete correspondente. O que ocorre é que a categoria é tratada em termos sumários e insuficientes para que seja precisado seu estatuto: a Semiótica não faz uma proposta sistemática para o tratamento do problema. O máximo que diz é que o gênero é "uma classe de discursos, reconhecível graças a critérios de natureza socioletal" (Greimas e Courtés, 1983, p. 202). Sobre esses critérios, entretanto, a teoria não se pronuncia.

O capítulo 1 pretendeu preencher algumas dessas lacunas da teoria, tratando do que ela silencia, a fim de fornecer contribuições para o desenvolvimento da metodologia. Para deslindar a questão foram discutidas inicialmente as diferenças entre o "gênero", "tipos de discurso" e "esferas de circulação", com o objetivo de desfazer a confusão que em geral se faz entre tais noções.

Para tanto, partiu-se das idéias trabalhadas por Bakhtin, para incorporá-las à Semiótica. Com base no pensador russo, entendeu-se o gênero como uma espécie relativamente estável de enunciado, portanto marcada pela estabilidade e pela mudança. A estabilização deve levar em conta três fatores básicos identitários: o estilo, a temática e a estrutura composicional. Como "entidade sócio-discursiva", sujeita às oscilações históricas

e às flutuações culturais, os gêneros são ilimitados, constituindo um espaço aberto, o que significa dizer que gêneros desaparecem, transformam-se e que novos gêneros surgem. Constituem exemplos de gêneros o editorial, a bula de remédio, a carta, o anúncio publicitário, a petição inicial, a dissertação de mestrado, etc.

Os tipos de discurso, em contrapartida, são entidades definidas por suas propriedades lingüísticas intrínsecas, isto é, pela natureza lingüística de sua composição. Trata-se de uma categoria muito mais estável que o gênero, pertencendo mais à ordem da estrutura do que à do acontecimento, mais ao sistema do que ao processo. Por essa razão, os tipos integram um conjunto fechado, manifestando-se em número limitado. Assim, se é praticamente impossível listar todos os gêneros existentes, o mesmo não se dá com os tipos, que podem ser classificados, basicamente, em: descrição, narração, injunção, opinião, exposição e argumentação.

Em síntese, chegou-se a algumas noções centrais, na relação entre gêneros e tipos: um mesmo tipo pode aparecer em diferentes gêneros; um mesmo gênero pode ser constituído por diferentes tipos.

Confrontados gêneros e tipos, definiu-se, por fim, o que são “esferas de circulação”. Em termos sumários, tal categoria diz respeito aos domínios discursivos, ou seja, às instâncias de atividades pessoais ou institucionalizadas em que os gêneros circulam. O discurso midiático, por exemplo, não é um gênero, mas um domínio de atividade social em que circulam dadas atividades verbais, certos gêneros particulares, como o editorial, a notícia, a reportagem, a entrevista, etc.

Posto isso, chegou-se a uma definição da categoria na perspectiva da semiótica francesa. A classificação dos gêneros, nessa linha, é um fazer taxionômico socialmente orientado. Apenas interessa ao pesquisador na medida em que faz ver a axiologia subjacente à taxionomia. Nessa perspectiva, mostrou-se que tal concepção faz ecoar as idéias de Bakhtin sobre os gêneros como “formas estáveis”, sobre as “formas típicas de estruturação do gênero” e o reconhecimento social de cada estrutura composicional, temática e estilo. Esses três fatores foram levados em conta para o reconhecimento do estatuto do gênero.

Homologando as duas concepções, constatou-se que, semioticamente, a “estrutura composicional” da carta se manifesta por meio de estratégias da sintaxe discursiva, isto é,

por meio da ancoragem espacial e temporal – sob a forma de "cabeçalho" – e da ancoragem actorial – sob a forma de "vocativo" (construção do interlocutário, o "destinatário") e de "assinatura" (construção do interlocutor, ou "remetente", na linguagem comum). Entre a carta de amor e a comercial, então, atestaram-se, por exemplo, diferentes tipos de vocativo e de assinatura, indicativos de distintos graus de intimidade entre os interlocutores.

Quanto à "temática", viu-se que ela engloba essencialmente a noção de percursos temáticos. Como se disse, a carta comercial, por exemplo, é marcada pela temática das relações comerciais, enquanto a carta de amor tematiza as relações amorosas. No primeiro caso, observou-se que os interlocutores desempenham papéis profissionais, no contexto de dada atividade social: o diretor de uma empresa, o vendedor, o cliente, etc. No segundo, que desempenham papéis pessoais, no contexto de uma atividade íntima: o marido, a esposa, o amante, etc. Integrou-se, assim, a sintaxe discursiva à semântica discursiva.

Em cada regime, assim, manifestou-se uma imagem de enunciador:

> *Quem fala? Quem, no conjunto de todos os indivíduos falantes, tem a autoridade de exercer esta espécie de linguagem? (...) A fala médica não pode vir de qualquer um, seu valor, sua eficácia, seus próprios poderes terapêuticos e, de forma geral, sua existência como fala médica não são dissociáveis do personagem estatutariamente definido que tem o direito de articulá-la* (Foucault, 2000, p. 57).

A partir da imagem do enunciador construída discursivamente, assim, focalizou-se o problema do estilo. A categoria foi trabalhada em duas perspectivas distintas, mas complementares: o "estilo do gênero" e o "estilo da cenografia". Recorreu-se, para tanto, a noções exploradas por Maingueneau, em que se reencontrou a idéia de "contrato", uma vez que cada gênero presume um contrato específico pelo ritual que define.

Operou-se, então, com o conceito de *cena da enunciação*, que integra três tipos de cena: a *cena englobante*, a *cena genérica* e a *cenografia*. Articulando esses conceitos de Maingueneau com as reflexões de Bakhtin, as categorias foram assim definidas:

- *Cena Englobante*: está ligada à idéia de "esferas de circulação", conceito mais abrangente do que gênero, já que diferentes gêneros podem constituir a mesma "cena englobante".

- *Cena Genérica*: refere-se à noção de “contrato”, de “instituição discursiva”, levando a pensar em “regras de formação”, em “leis de funcionamento” discursivo. A apreensão da cena genérica depende do reconhecimento da estrutura composicional, da temática e do estilo.
- *Cenografia*: não é imposta pelo gênero, mas se constitui pelas interações estabelecidas no próprio texto, marcando as relações particulares entre os interlocutores, ou seja, a maneira específica de um se dirigir ao outro.

A categoria “estilo”, dessa forma, foi constatada tanto na “cena genérica” quanto na “cenografia”. Isso tornou necessário distinguir o conceito em cada uma das cenas: sob a mesma denominação, verificou-se que se trata de noções distintas. A fim de tornar resolúvel o sincretismo, a distinção foi marcada por meio da aposição dos adjuntos adnominais “do gênero” e “da cenografia”.

Denominou-se de “estilo do gênero”, pois, o conjunto de atributos que o ator deve ter conforme o gênero convocado para a interação. Sob essa perspectiva, todas as vozes que se pronunciam em um mesmo gênero devem apresentar esses mesmos traços característicos. Em outros termos, entendeu-se que, em cada “cena genérica”, o ator deve apresentar determinados traços característicos, o que significa que a construção do *éthos*, da imagem do enunciador, deve estar de acordo com a “qualificação” exigida pelo gênero escolhido: nesse sentido é que as coerções genéricas impõem limites ao ator da enunciação, dimensionando a relação entre os participantes da cena enunciativa. Nos gêneros mais padronizados, o é*thos* é mais estereotipado, pois neles predominantemente existe o *éthos* do gênero: as vozes que se pronunciam são sempre muito parecidas. O estilo, aqui, é o estilo da “persona”, não da “pessoa”; é o estilo socioletal, não o idioletal.

Além dessa concepção de estilo, trabalhou-se também a desenvolvida por Norma Discini em *O estilo nos textos* (Discini, 2003a), que o define como modo recorrente de dizer, como efeito de individualidade de um ator da enunciação, depreensível de uma totalidade de discursos: trata-se do *éthos* que se materializa em cada cenografia específica, marcando a identidade particular daqueles que se comunicam. Nesse caso, trata-se do “estilo da cenografia”. Aqui, há maior liberdade para a construção do *éthos*: nos gêneros menos estereotipados, como é o caso das cartas de amor, as vozes que se pronunciam marcam sua singularidade, o que permite falar na natureza idioletal do estilo. Isso não quer

dizer que o enunciador esteja livre de coerções, mas sim que está mais livre delas, isto é, que tem mais espaço para se posicionar individualmente: respeitando o que deve dizer, o enunciador é mais livre para dizer o que quer.

Como se disse, as duas noções de estilo, apesar de diferentes, complementam-se: ao escolher o gênero, o enunciador deve se submeter a regras que valem para qualquer um que o convocar para a comunicação. Isso não significa que todos os que falam por meio de um mesmo gênero se comportam exatamente da mesma maneira: cada enunciador, ao convocar a mesma "cena genérica", pode conferir a ela contornos particulares[295]. Isso significa que, se todos os que se pronunciam por meio de um mesmo gênero devem apresentar traços comuns, podem apresentar também traços particulares: a semelhança entre os enunciadores é marcada pelo "estilo do gênero"; a diferença entre eles, pelo "estilo da cenografia".

Depois de examinado o gênero "carta" como "hiperônimo" e os subgêneros "carta de amor" e "carta comercial" como "hipônimos" no capítulo 1, o capítulo 2 realizou uma abordagem hiponímica, analisando especificamente a epistolografia amorosa. Foram investigadas diversas cartas de amor, representativas dos mais distintos espaços e tempos: o *corpus* heterogêneo serviu de base para mostrar as regularidades no discurso amoroso, as recorrências que fazem uma carta de amor ser uma carta de amor, independentemente das diferenças quanto aos interlocutores, aos lugares e às épocas. É importante registrar que este capítulo não pretendeu fornecer apenas elementos para uma reflexão sobre o estatuto do gênero "cartas de amor" em particular, mas também subsídios para uma abordagem do discurso amoroso em geral.

Procedeu-se então às análises a partir do simulacro metodológico do percurso gerativo de sentido: as cartas de amor foram dissecadas desde o nível tensivo até o discursivo. Incorporaram-se ao modelo desenvolvido por Greimas diversas contribuições para o desenvolvimento da teoria. Assim, no nível das estruturas sêmio-narrativas, o trabalho operou com conceitos da "Semiótica das Paixões" e da "Semiótica Tensiva"; no nível discursivo, com a abordagem da sintaxe discursiva proposta por José Luiz Fiorin

[295] A liberdade do enunciador é maior nos gêneros menos estereotipados: quanto maior a rigidez do gênero, menor é o espaço reservado à enunciação idioletal.

(Fiorin, 1999a)[296] e com as noções de estilo na construção do *éthos* do ator da enunciação propostas por Norma Discini (Discini, 2003a)[297].

Para tratar das cartas de amor, fornecendo também elementos para uma análise mais ampla do discurso amoroso, definiu-se inicialmente o que significa "amor", com a preocupação de reduzir a polissemia do termo, na perspectiva da monossemia e da monorreferencialidade exigidas no discurso científico. Focalizou-se, então, especificamente o amor como relação de envolvimento afetivo e sexual entre sujeitos, que buscam como valores o "prazer sexual", a "fidelidade", o "companheirismo", etc, projetados no outro como objeto figurativo do desejo.

Nessa definição de amor, notaram-se determinados traços sêmicos característicos, como o "apego", a "exclusividade": o sujeito amoroso é apegado de modo intenso ao objeto, desejando-o exclusivamente para si. Assinalando o investimento exclusivo do sujeito por seu objeto, o apego foi reformulado como "devotamento", palavra que tem como correlatas a "fidelidade" e a "lealdade".

O fato de o sujeito ter apego ao objeto, contudo, não significa que tem a sua posse, do mesmo modo que a posse não garante o apego, como diversos exemplos mostraram. Isso levou a pensar no conceito de "possessão", que remete à idéia de "deter", "servir-se de", "ter prazer de" (Greimas e Fontanille, 1993, p. 185). O sujeito da possessão, logo, é aquele que tem consigo o objeto, e não um sujeito de fazer que busca a conjunção: trata-se de "um sujeito já conjunto que visa ao prazer de seu objeto" (Greimas e Fontanille, 1993, p. 185).

Na definição do amor como relação de envolvimento afetivo e sexual, sendo o sujeito apegado de modo intenso ao objeto, consideraram-se também "as oscilações de intensidade próprias do conteúdo afetivo" (Tatit, 1998, p. 35), distinguindo-se o "amor-paixão" e o "amor sereno". No primeiro caso, a paixão realiza-se discursivamente aspectualizada por uma menor duração, pela efemeridade; no segundo, o amor é marcado pela duratividade.

O "apego" e o "desapego", enfim, foram trabalhados como noções "que manifestam os valores juntivos em nossa cultura" (Tatit, 1998, p. 52). No nível mais abstrato de

[296] O estudo *As astúcias da enunciação* (Fiorin, 1999a) forneceu elementos fundamentais para pensar as estratégias de discursivização responsáveis pela produção de efeitos de sentido de objetividade e de subjetividade, de proximidade e de distanciamento, de presentificação e de absenteização.

[297] O estudo *O estilo nos textos* (Discini, 2003a) apontou o estímulo inicial para esta dissertação de mestrado focalizar o problema do gênero, ao dizer que "o gênero constitui-se em instrumento para a construção do estilo" (Discini, 2003a, p. 53), mas "ainda há muito a ser feito nas aproximações entre estilo e gênero" (Discini, 2003a, p. 113).

sentido, viu-se que essas relações são orientadas, respectivamente, pelas forças de atração e de repulsão. No nível narrativo, o apego se traduz na conjunção entre sujeito e objeto; o desapego, em contrapartida, na disjunção entre os actantes. No nível discursivo, essas relações são convertidas nos temas da "presença" e da "ausência", figurativizados por sua vez como "corpos unidos" e "corpos separados".

O capítulo 2 propôs, então, quatro movimentos básicos da narrativa epistolar amorosa, devidamente desenvolvidos em todos os níveis do percurso gerativo de sentido:

- *Carta de estabelecimento do elo existencial*: o elo entre os sujeitos não existe, a disjunção entre os sujeitos não decorre da negação de uma conjunção anterior. Trata-se de um caso de apego sem posse.
- *Carta de atualização do elo existencial*: o elo entre os sujeitos existe, mas está virtualizado pela distância (disjunção pragmática "real"). Aqui se fala em apego com posse.
- *Carta de ruptura do elo existencial*: o elo existe, mas se quer que não exista (o sujeito desloca-se da posição de *não-conjunção* para a de *disjunção*). Nesse caso, o apego transmudou-se em desapego: o sujeito renunciou à posse, movido pelo desinteresse ou pela aversão.
- *Carta de restabelecimento do elo existencial*: o sujeito, em disjunção com o objeto, que decorre da negação de uma conjunção anterior, desloca-se para a posição de *não-disjunção*, aspirando a reativar a *conjunção*. Trata-se de um caso de apego sem posse. Diferentemente do quadro de estabelecimento do elo, em que não se fala em posse anterior, no restabelecimento a noção de posse é aspectualizada pela iteratividade.

Em todas as cartas de amor, notou-se que se relacionam o elemento espacial e o afetivo; em todas elas a distância, que motiva a interação epistolar, adquire uma dimensão patêmica. Nas cartas de ruptura, a distância afetiva é desejada, é valor eufórico: escreve-se para desfazer o liame entre os actantes. Nas cartas de estabelecimento, restabelecimento e atualização do elo existencial, é valor disfórico: escreve-se para anular o hiato entre o amante e seu objeto de desejo. Para neutralizar essa distância, analisaram-se mais

detalhadamente determinados procedimentos ativados pelo interlocutor para criar o efeito de presença do ausente, como o uso da descrição para construir semioticamente o corpo próprio e o do outro, o uso da embreagem para abolir a disjunção espacial e temporal, etc.

No capítulo 3, uma vez definida a "carta", em geral, e a "carta de amor", em particular, foram examinadas as cartas de Tarsila do Amaral e de Anna Maria Martins para Luís Martins, na configuração de um "triângulo amoroso": Tarsila era quase 21 anos mais velha do que Luís Martins, que se interessaria por Anna Maria, uma prima de Tarsila 17 anos mais nova do que ele, no contexto da São Paulo dos anos 50 (as cartas fazem menção ao moralismo e aos preconceitos então reinantes). Construíram-se, assim, em cada cenografia amorosa, distintos *éthe*.

No caso de Tarsila, verificou-se um ator marcado pela sobriedade, pela ponderação, pela resignação: tanto quando durava o elo existencial entre ela e Luís Martins, quanto no momento da ruptura. Anna Maria, mais jovem e impetuosa, manifestou um *ethos* mais exclusivista e intolerante. Enquanto o ator da enunciação "Tarsila" foi aspectualizado pelo "equilíbrio", o de Anna o foi pelo "excesso". Trata-se de duas mulheres que veiculam distintos simulacros, tendo em comum, além da família, o mesmo objeto de desejo: apesar de ambas se submeterem às coerções do gênero, respeitando as regras de formação das cartas de amor, cada qual criou uma cena de enunciação particular. Isso quer dizer que, apesar de se constatar nos dois casos o mesmo "estilo do gênero", em cada uma se percebeu um "estilo da cenografia".

Em síntese, este trabalho mostrou que o gênero é uma entidade sócio-discursiva, isto é, um "lugar" de encontro entre a atividade verbal e a atividade social. O gênero epistolar, no universo dos gêneros de escrita, é um ponto de intersecção entre a atividade de comunicação à distância e diversas atividades sociais e individuais, como as relações comerciais, administrativas, familiares, etc. O subgênero "cartas de amor" integra o gênero em razão de apresentar o traço de sentido característico dessa forma de interação: é uma comunicação motivada pela disjunção pragmática entre os interlocutores. Como subgênero, apresenta particularidades, responsáveis pelo "estilo do gênero", ou seja, pelo modo de ser como entidade sócio-discursiva. Relacionando-se à atividade de comunicação amorosa, na esfera das relações individuais marcadas pela intimidade, abre espaço à construção de cenografias diversas, em que ganham cena os estilos individuais dos atores da enunciação.

Essas são as contribuições centrais que a presente dissertação oferece ao desenvolvimento da teoria semiótica, considerando, sobretudo, a necessidade de estabelecer em termos mais precisos as relações entre gênero e estilo. Além disso, o trabalho aponta possibilidades para o tratamento da paixão amorosa, atuando também como uma espécie de "ensaio semiótico sobre o amor".

Como palavras finais, fica o desejo manifesto de que estas conclusões, orientadas pelas noções de "abertura dialógica" e "inacabamento de princípio", possam servir de apoio para outras reflexões, como tímido elo na cadeia da pesquisa acadêmica. Seria mais apropriado, assim, retomar como fecho a curiosa expressão latina inscrita no final das obras inacabadas: *Reliqua desiderantur*.

BIBLIOGRAFIA

AGOSTINHO, Santo (1948). *Confissões*. Porto, Lello, Livro XI.

ALVES, Rubem (1992). *O Retorno e Terno*. Campinas, Papirus Editora.

AMOSSY, Ruth (org.) (1999). *Images de soi dans le discours: la construction de l´éthos*. Laussane, Delachaux et Niestlé.

ARAÚJO, Emanuel (2000). *Catálogo da exposição "Almeida Júnior", um artista revisitado*. São Paulo, Pinacoteca.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline (1982). *Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: elements pour un appoche de l´autre dans le discours*. Drlav 26. Paris, Centre de Recherche de l´Université de Paris VIII, p. 91-151.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline (2001). *Palavras incertas – As não-coincidências do dizer*. Campinas, Editora da Unicamp.

BAKHTIN, Mikhail (2000). *Estética da criação verbal*. São Paulo, Martins Fontes.

BARROS, Diana Luz Pessoa de (1988). *Teoria do discurso: fundamentos semióticos.* São Paulo, Atual.

_____ (1989-1990). Paixões e apaixonados: exame semiótico de alguns percursos. *Cruzeiro semiótico*. Porto, APS, 11-12: 60-73.

_____ (1995). "Sintaxe narrativa". In: Landowski, Eric e Oliveira, Ana Cláudia de (orgs.). *Do Inteligível ao sensível. Em torno da obra de Algirdas Julien Greimas.* São Paulo, Educ, p. 81-97.

_____ (1997). “Gosto bom, gosto ruim”. In: Landowski, Eric e Fiorin, José Luiz (orgs.). *O gosto da gente, o gosto das coisas.* São Paulo, Educ, p. 163-176.

_____ (2001). “Entre a fala e a escrita: algumas reflexões sobre as posições intermediárias”. In: Preti, Dino (org.). *Fala e escrita em questão*. São Paulo, Humanitas, p. 56-77.

_____ (2002). “Interação em anúncios publicitários”. Preti, Dino (org.). In: *Interação na fala e na escrita*. São Paulo, Humanitas, p. 17-44.

BARTHES, Roland (1982). *Sollers escritor*. Fortaleza, Edições UFC.

_____ (1990). *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira.

_____ (2003). *Fragmentos de um discurso amoroso.* São Paulo, Martins Fontes.

BAZERMAN, Charles (2005). *Gêneros textuais, Tipificação e Interação*. Ed. org. por Ângela Paiva Dionísio e Judith Chambliss Hoffnagel. São Paulo, Cortez Editora.

BERTRAND, Denis (2002). “Enunciación y cuerpo sensible”. In: Bertrand, Denis. *Presupostos sensibles de la enunciación*. Tópicos del Seminario, 7, Benemérito Universidad Autônoma de Puebla, p. 54-75.

_____ (2003). *Caminhos da Semiótica literária.* Bauru, Edusc.

BESERRA, Normanda da Silva e DIONÍSIO, Ângela Paiva (2003). *Tecendo textos, Construindo experiências*. Rio de Janeiro, Editora Lucerna.

BEZERRA, Maria Auxiliadora, DIONÍSIO, Ângela Paiva e MACHADO, Anna Rachel (2002). *Gêneros textuais & Ensino*. Rio de Janeiro, Editora Lucerna.

BRONCKART, Jean-Paul (2003). *Atividade de linguagem, textos e discursos – Por um interacionismo sócio-discursivo*. São Paulo, Educ.

CALBUCCI, Eduardo (2003). *Chico Buarque e a trangressão: análise semiótica de três canções*. Dissertação de mestrado, cópia xerográfica.

CANETTI, Elias (1988). *O outro processo. As cartas de Kafka a Felice*. Rio de Janeiro, Espaço e Tempo.

CANTON, Kátia (2004). *Espelho de Artista*. São Paulo, Cosac & Naify.

CHAUÍ, Marilena (2002). "Laços do desejo". Novaes, Adauto (org.). In: *O Desejo*. São Paulo, Companhia das Letras, p. 19-66.

CORTAZAR, Julio (1982). *O jogo da amarelinha*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

DISCINI, Norma (2003a). *O estilo nos textos*. São Paulo, Contexto.

_____ (2003b). Anotações de aula (curso: *Tópicos da Teoria da Enunciação*, ministrado no segundo semestre de 2003, na FFLCH/USP).

DOSTOIÉVSKI, F. (1988). *Noites brancas*. São Paulo, Editora América do Sul LDA.

DUBOIS, Jean et alii (2001). *Dicionário de Lingüística*. São Paulo, Cultrix.

DUCROT, Oswald & TODOROV, Tzvetan (1988). *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem.* São Paulo, Perspectiva.

ESPANCA, Florbela (2002). *Poesia de Florbela Espanca*. Porto Alegre, L&PM Pocket, volume 2.

FARACO, Carlos Alberto (2003). *Linguagem & diálogo: as idéias lingüísticas do círculo de Bakhtin*. Curitiba, Criar Edições.

FERRAZ, Maria Heloisa Corrêa de Toledo (1998). *Arte e loucura – limites do imprevisível*. São Paulo, Lemos Editorial.

FIORIN, José Luiz (1992). *Elementos de análise do discurso*. São Paulo, Contexto.

_____ (1999a). *As astúcias da enunciação*. São Paulo, Ática.

_____ (1999b). Sendas e veredas da Semiótica Narrativa e Discursiva. *DELTA.* São Paulo, PUCSP, 15, 1: 177-207.

_____ (org.) (2002). *Introdução à Lingüística I. Objetos teóricos*. São Paulo, Contexto.

_____ (org.) (2003a). *Introdução à Lingüística II. Princípios de análise*. São Paulo, Contexto.

_____ (2003b). O projeto hjelmsleviano e a semiótica francesa. *Galáxia*. São Paulo, CNPq & Educ, 5: 19-52.

_____ (2003c). "Uma concepção discursiva de estilo". In: Cañizal, Eduardo Peñuela e Caetano, Kati Eliana (orgs.). *O olhar à deriva*. São Paulo, Annablume, p. 171-191.

_____ (2004). Gêneros e tipos textuais. São Paulo, cópia xerografada.

FIORIN, José Luiz e LANDOWSKI, Eric (orgs.) (1997). *O gosto da gente, o gosto das coisas*. São Paulo, Educ.

FONTANILLE, Jacques (1999). *Sémiotique et littérature: essais de méthode*. Paris, Presses Universitaires de France.

FONTANILLE, Jacques & ZILBERBERG, Claude (2001). *Tensão e significação*. São Paulo, Discurso Editorial/Humanitas.

FOUCAULT, Michael (2000). *A Arqueologia do saber*. São Paulo, Forense Universitária.

GALVÃO, Luiz (1997). *Anos 70: novos e baianos*. São Paulo, Editora 34.

GALVÃO, Walnice Nogueira (1998). "À margem da carta". In: Galvão, Walnice Nogueira. *Desconversa*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, p. 154-163.

GALVÃO, Walnice Nogueira & GOTLIB, Nádia Batella (org.) (2000). *Prezado senhor, Prezada senhora – Estudos sobre cartas*. São Paulo, Companhia das Letras.

GAY, Peter (1999). "O espírito da carta". In: Gay, Peter. *A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud – o coração desvelado*. São Paulo, Companhia das Letras, p. 338-358.

GENET, Jean (1983). *Nossa Senhora das Flores*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira.

GOTLIB, Nádia Batella (2003). *Tarsila do Amaral: a modernista*. São Paulo, Editora Senac São Paulo.

GREIMAS, Algirdas Julien (1973a). *En torno al sentido: ensayos semióticos*. Madrid, Fragua.

_____ (1973b). *Semântica estrutural*. São Paulo, Cultrix.

_____ (2002). *Da Imperfeição*. São Paulo, Hacker Editores.

GREIMAS, Algirdas Julien & COURTÉS, Joseph (1983). *Dicionário de Semiótica*. São Paulo, Cultrix.

GREIMAS, Algirdas Julien e FONTANILLE, Jacques (1993). *Semiótica das paixões*. São Paulo, Ática.

GREIMAS, Algirdas Julien e LANDOWSKI, Eric (orgs.) (1986). *Análise do discurso em ciências sociais*. São Paulo, Global Universitária.

HARKOT-DE-LA-TAILLE, Elizabeth (1999). *Ensaio semiótico sobre a vergonha*. São Paulo, Humanitas.

HECKER FILHO, Paulo (1984). "Terno como a lembrança" (cartas a Madeleine). In: *Escritos de Apollinaire*. Porto Alegre, L&PM, p. 151-198.

KAFKA, Franz (1985). *Cartas a Felice.* Trad. de Robson Soares de Medeiros. Rio de Janeiro, Editora Anima.

KAFKA, Franz (2000). *Cartas a Milena*. Trad. de Torrieri Guimarães. Belo Horizonte, Editora Altaya.

KAFKA, Franz (2002). *Carta ao Pai*. Trad. de Modesto Carone. São Paulo, Companhia das Letras.

KIERKEGAARD (1953). *O Banquete*. Lisboa, Guimarães Editores.

KRIEGER, Maria da Graça e MACIEL, Ana Maria Becker (2001). *Temas de Terminologia*. Porto Alegre/São Paulo, Ed. Universidade/UFRGS & Humanitas/USP.

LANDOWSKI, Eric (1992). *A sociedade refletida*. São Paulo, Educ/Pontes.

_____ (2002). *Presenças do outro*. São Paulo, Perspectiva.

LEMINSKI, Paulo (1992). *Uma carta uma brasa através*: *cartas a Régis Bonvicino*. São Paulo, Iluminuras.

LEMINSKI, Paulo (1996). *Melhores poemas*. Seleção e organização de Fred Góes e Álvaro Marins. São Paulo, Global editora.

LEMINSKI, Paulo & BONVICINO, Régis (1999). *Envie meu dicionário. Cartas e Alguma Crítica*. São Paulo, Editora 34.

LEMOS, Renato (2004). *Bem traçadas linhas. A história do Brasil em cartas pessoais*. Rio de Janeiro, Bom Texto.

LOPES, Edward (1989-1990). Paixões no espelho: sujeito e objeto como investimentos passionais primordiais. *Cruzeiro semiótico*. Porto, APS, 11-12: 154-160.

LÓTMAN, Iúri, USPENSKI, Boris e IVÁNOV, V. (1981). *Ensaios de Semiótica Soviética*. Lisboa, Horizonte Universitário.

LOZANO, Jorge (2002). *Análise do discurso – Por uma semiótica da interação textual*. São Paulo, Littera Mundi.

MAINGUENEAU, Dominique (1984). *Genèses du discours*. Bruxelas. Pierre Mardaga Editeur.

_____ (1995). *O contexto da obra literária*. São Paulo, Martins Fontes.

_____ (1997). *Novas Tendências em Análise do Discurso*. Campinas, Pontes.

_____ (1999). "Ethos, scénographie, incorporation". Ruth Amossy (org.). In: *Images de soi dans le discours – La construction de l´éthos*. Laussane, Delachaux et Niestlé, p. 75-100.

_____ (2000). *Termos-chave da análise do discurso*. Belo Horizonte, Editora UFMG.

MARCUSCHI, Luiz Antônio e XAVIER, Antônio Carlos (2004). *Hipertexto e gêneros digitais*. Rio de Janeiro, Editora Lucerna.

MEDEIROS, João Bosco (2002). *Correspondência. Técnicas de comunicação criativa*. São Paulo, Editora Atlas.

MENEZES, Adélia Bezerra de (2001). *Figuras do feminino*. São Paulo, Ateliê Editorial.

MEURER, José Luiz, MOTTA-ROTH, Désirée (2002). *Gêneros textuais*. Bauru, Edusc.

MIRA Y LÓPEZ, Emilio (2001). *Os quatro gigantes da alma – O Medo, A Ira, O amor e o Dever*. Rio de Janeiro, José Olympio.

MONTEIRO, Teresa (org.) (2002). *Correspondências. Clarice Lispector*. Rio de Janeiro, Rocco.

ORSINI, Elisabeth (org.) (1999). *Cartas do Coração – uma antologia do amor*. Rio de Janeiro, Rocco.

OVÍDIO (2003a). *Cartas de Amor*. São Paulo, Landy Editora.

_____ (2003b). *A arte de amar*. São Paulo, Martin Claret.

PÉCORA, Alcir (2001). "A arte das cartas jesuíticas do Brasil". In: Pécora, Alcir. *Máquina de Gêneros*. São Paulo, Edusp, p. 17-33.

PÉRET, Benjamin (1985). *Amor sublime*. São Paulo, Brasiliense.

PESSOTTI, Isaías (1999). *Os nomes da loucura*. São Paulo, Editora 34.

PIETROFORTE, Antonio Vicente (2004). *Semiótica visual: os percursos do olhar*. São Paulo, Editora Contexto.

PLATÃO (2002). *Fedro*. São Paulo, Martin Claret.

QUÉRÉ, Henri (s.d.). "Figures de l'épistolaire". In: Quéré, Henri. *Intermittences du sens. Études Sémiotiques*. Paris, Presses Universitaires de France, p. 55-71.

RAMOS, Graciliano (1996). *Cartas de amor a Heloísa*. São Paulo, Record.

SALIBA, Elias Thomé (2004). Instantes de um mundo não digital. *Caderno 2, O Estado de São Paulo*, 20 de fevereiro de 2004.

SAUSSURE, Ferdinand de (1993). *Curso de lingüística geral.* São Paulo, Cultrix.

SAVIOLI, Francisco Platão & FIORIN, José Luiz (1996). *Lições de texto: leitura e redação*. São Paulo, Ática.

SOUZA, Geraldo Tadeu (2002). *Introdução à teoria do enunciado concreto do Círculo Bakhtin/Volochinov/Medvedev*. São Paulo, Humanitas.

STALLONI, Yves (2003). *Os gêneros literários*. Rio de Janeiro, Difel.

TATIT, Luiz Augusto de Moraes (1995). "A semiótica e Merleau-Ponty". Landowski, Eric e Oliveira, Ana Cláudia de (orgs.). In: *Do inteligível ao sensível. Em torno da obra de Algirdas Julien Greimas*. São Paulo, Educ, p. 161-167.

_____ (1998). *Musicando a Semiótica*. São Paulo, Annablume/Fapesp.

_____ (2001). *Análise semiótica através das letras*. São Paulo, Ateliê Editorial.

_____ (2004). *O século da canção*. São Paulo, Ateliê Editorial.

TODOROV, Tzvetan (1981). *Os gêneros do discurso*. Lisboa, edições 70.

TREVISAN, Dalton (1968). *Os desastres do amor*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

VIEIRA, Antonio (2003). *Sermões*. Seleção e organização de Alcir Pécora. São Paulo, Hedra.

ZAMORA, Martha (org.) (2002). *Cartas apaixonadas de Frida Kahlo*. Rio de Janeiro, José Olympio.

ZILBERBERG, Claude (1984). *"De l'affect à la valeur"*. In: Castellana, Marcello. *Texte et valeur*. Paris, Harmattan, p. 43-78.

_____ (2003). Anotações de aula (curso: *Tópicos de Semiótica Tensiva*, ministrado no segundo semestre de 2003, na FFLCH/USP).